

أدبياتنا.. إلهام قراءات

بقلم: حمد الحمد

قبل بداية هذا الصيف زار رابطة الأدباء عدد من المثقفين الجزائريين الأشقاء، وتم اللقاء مع أعضاء الرابطة من شعراء وكتاب ومفكرين، فدارت مناقشات فكرية وحوارات في محيط قضايا العالم العربي الفكرية والسياسية. لقد كانت فرصة مواتية لمعرفة الآخر.. ليس الآخر الأجنبي، إنما الآخر العربي، فأخبار المغرب العربي الثقافية والإبداعية ينذر أن تصل إلى مشرق العالم العربي رغم امتلاء الفضاء بالقنوات الفضائية العربية، حيث أن اهتمام معظم هذه القنوات يكون بجوانب هي أبعد ما تكون عن الثقافة والفكر، ولا تخصص ولو فسحة من الوعي للإنجازات الإبداعية أو تسليط الأضواء على الإصدارات الأدبية والفكرية.

دار بيننا وبين الوفد الجزائري حوار حول آخر المستجدات الفكرية هناك، ثم عرّجنا للحديث عن الجوانب السياسية، خصوصاً عن تفجيرات إرهابية حدثت في العاصمة الجزائرية، ولقد ألمح أحد أعضاء الوفد الجزائري بأن تلك التفجيرات تعود لارتفاع نسبة البطالة، ولكن هذا المبرر لم يكن مقنعاً لدي أنا شخصياً، حيث أوضحت بأن البطالة لا تكون دائماً سبباً مقنعاً لكي يقوم إنسان بتفجير نفسه وقتل العشرات معه من الأبرياء، ولو كان هذا مبرراً مقنعاً لكان جرى في كل دول العالم من الصين إلى الهند إلى

أصغر دولة تعاني من البطالة ولكننا لم نر أن أولئك قاموا بتفجير أنفسهم بأجساد الأبرياء ومرافق الدولة.

وأوضحت حينها أن التفجيرات الإرهابية يقودها فكر وليس أسباب أخرى، فكثير من أدبياتنا الفكرية والدينية والتي كتبت بأقلام أناس تموج بالكثير من الأفكار والرؤى التي تقود إلى إقصاء الآخر أو حتى رفضه، وأذكر أنني قد قرأت في إحدى الصحف العربية الواسعة الانتشار أن أحد المراكز الإسلامية في لندن استلم رسالة من الدوائر البريطانية الرسمية تستفسر عن فتوى توزع من قبل أحد المراكز الإسلامية في لندن وتقول بقتل المرتد عن الإسلام، وتساءلت تلك الدوائر: هل هذا مطبق على المسلمين في بريطانيا؟ فما كان من المركز إلا أن سحب ذلك الكتيب خشية إثارة قضية أكبر.

علينا الاعتراف الآن بأن الفكر الإقصائي هو المسبب للعنف ورفض الآخر، ولو راجعنا الكثير من الأدبيات الدينية، نجد العديد من الفتاوى التي تحرم التعامل مع الآخر سواء أصحاب الديانات السماوية أو غيرهم. حتما هذا لا يتطابق مع الإسلام الحقيقي إلا أن أفكار بعض المسلمين من المتشددین هي التي أوجدت هذا المنحى الخطير في التعامل مع الآخر.

أيضا عندما نعود إلى كتب تفسير القرآن نجد أن أغلب المفسرين فسروا كلمة "المغضوب عليهم" أو "الضالين" المذكورة في الآيات القرآنية بأن هؤلاء

النصارى واليهود رغم أن القرآن لم يذكرها صراحة.

وبينما أنا أكتب هذه الافتتاحية كنت أتابع أحداث اختطاف عدد من الكوريين في أفغانستان ومعظمهم من النساء وقتل أحدهم وهو رجل، واستغربت تعليقا من أحد رجال الدين في بعض القنوات التلفزيونية وهو يقول بأن الإسلام يحرم قتل النساء. وكأنه يقول بأنه يحل قتل الرجال!

السؤال الذي أطرحه هو.. هل بإمكاننا إعادة قراءات أدبياتنا الفكرية الإسلامية والقومية لحذف ما يتعارض مع ديننا الحنيف الحقيقي الذي يرفض إقصاء الآخر، والتعامل معه برفق وإنسانية على أساس التعايش السلمي بين الحضارات والأديان.

قبل ٢٠١١/٩/١١ بسنوات كنت في كندا، وفي إحدى المكتبات رحلت أقرأ كتاب بعنوان "اليهود" وهو يتحدث عن تاريخ اليهود في العالم. في مقدمة الكتاب قال الكاتب: "إن أفضل فترة عاشها أصحاب الديانة اليهودية كانت الفترات التي عاشها تحت الحكومات الإسلامية في العالم العربي" ويعني قبل القرن الماضي.

هناك الآن حركة في الولايات المتحدة وأوروبا، تقوم بها مراكز الأبحاث بهدف القيام بترجمة الأدبيات العربية، وخاصة الدينية منها والكتب المدرسية وأساليب نظم التعليم لمعرفة محتواها والبحث في ما إذا كانت هي التي تدعو إلى التشدد الأصولي والمواجهة مع الآخر.

نحو

مفهوم واضح للأسلوب

بقلم: د. بو معزة رابح
(الجزائر)

ملخص

مصطلح الأسلوب من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب كما ارتبطت بالعديد من الموضوعات اللغوية في الدراسات الحديثة. وقد تعددت تعريفات هذا المصطلح واختلفت الآراء قديماً وحديثاً في تحديد مفهومه حتى أصبح معناه نتيجة لذلك هلامياً غامضاً. وهذه الدراسة تهدف إلى التعرف على مفهوم الأسلوب وعلى طبيعة تكوينه وتكوين عناصره ثم الوصول إلى تحديد له موحد ثابت، يوفق بين الآراء المختلفة، وذلك من خلال دراسة التطورات التي مر بها هذا المفهوم والتعريفات المختلفة التي طرحت لمصطلح الأسلوب.

ومن خلال دراسة وتحليل المدلول اللغوي لهذا المصطلح سيكون التركيز على أبرز الآراء ووجهات النظر وبخاصة تلك التي للنقاد والبلاغيين العرب منذ بواكر نشوء البحث النقدي والبلاغي المنهجي العربي حتى ظهور الأسلوب علماً مستقلاً.

مقدمة

الأسلوب كلمة مرنة المعنى في تصور كثير من الناس فهي تستعمل لديهم للدلالة على معان متعددة تتصل بالصياغة اللفظية أو التعبير اللغوي و أداء المعاني كتابية ونطقاً، أو ترتبط بالثقافة وسعة المعرفة، فترى بعضهم يقول إن لفلان الكاتب أو المتكلم أسلوباً، ويعني بذلك أنه صاحب أدب جم وثقافة واسعة،

رأى أرسطو قديماً أن الأسلوب هو التعبير أو أنه وسيلة الصياغة اللفظية البليغة المؤثرة التي تقابل طريقة البرهنة في الكلام، فهو يقول: "حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونزعي الأمانة من حيث هي، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته.

القيمة العلمية الكبيرة لكثير من هذه الدراسات، فقد وصلت بقضية الأسلوب إلى مستوى متطور جعله مهذا سابقاً للدراسات اللاحقة، بل ولا زالت تلك القيمة تمهد لدراسات مستقبلية أكثر تطوراً ووفاء، إلا أن مفهوم الأسلوب نفسه - على حسب ما أرى - لا زال يكتفه كثير من الغموض أو اللبس في معظم هذه الدراسات وبخاصة الشائع منها، أو أنه لا زال يفتقر إلى مزيد من الدقة في التحديد وفي أبرز المقومات الأساسية أو العناصر الرئيسة المكونة له، وتأتي هذه الدراسة لتستعرض وتناقش أبرز التعريفات التي طرحت للأسلوب عامة وفي إطار الدراسات العربية بصورة خاصة لتكشف عما خضعت له هذه التعريفات من تطورات وما تخللها من اضطراب وتردد، وإبراز أسباب هذا الاضطراب والتردد، وصولاً منها إلى تشخيص العناصر الأساسية التي يمكن أن تشترك في تكوين مفهوم محدد ثابت واضح المعالم للأسلوب يوفق بين التصورات القديمة الماضية والنظريات الحديثة ذات الصلة بهذا

أو أنه منمق الألفاظ أو صافي اللغة بديع التعبير طلق لبق إذا تحدث. وقد يقرأ البعض الآخر نصاً أو كتاباً لكاتب فتغرب عليه ألفاظه وعباراته أو تغمض عليه أفكاره فيصفه بأنه معقد الأسلوب، ويقرأ نصاً آخر سهل العبارات واضح المعاني فيصفه بأنه سلس الأسلوب، وقد تعجبه فكرة النص فيصفه بأنه ممتع أو رائع الأسلوب، وربما يسيء حكمه هذا على الكاتب في كل ما يكتب فيصفه بأنه كاتب سلس الأسلوب رقيقه وما إلى ذلك من صفات.. دون تحديد المبررات الكافية لحكمه أو تحديد كاف لماهية ما يعنيه.

وقد يقال إن لفلان الكاتب أساليب كتابية مختلفة، والقصد أنه يشارك في أجناس الكتابة في أنواع أدبية مختلفة من قصة ومقالة وشعر وغير ذلك، وبهذا تدخل الفنون والأنواع الأدبية أيضاً تحت مسمى الأسلوب.. ونجد من يقول إن الشعر يقال أو مقالة تكتب في موضوعات وأغراض متعددة، أو يقول: طرح فلان موضوعه وفق أسلوب علمي، ويريد أنه عالج موضوعه وفق منهج علمي، فجعل له مقدمة وعرضاً وخاتمة أو حلله وناقشه مناقشة قائمة على الأدلة والبراهين، وجرى فيه وفق أصول البحث العلمي المعروفة.

ولقد عالج كثير من الدارسين موضوع الأسلوب والأسلوبية وأفاضوا في الحديث عن صفات الأسلوب وعن الأسلوب والكاتب، والأسلوب والشخصية، وأنواع الأساليب وأسباب اختلافها، وارتباط الأسلوب بالبلاغة، وارتباطه باللغة وما إلى ذلك من الموضوعات ذات العلاقة، ولا تتكر

لم يختلف النقاد والبالغيون
العرب قديمهم وحديثهم عن
سواهم في مناقشة قضية " **الأسلوب** " وطرح تحديات
معينة له أو على الأقل في
الإشارة إليه ضمن موضوع
آخر متعلق به.

المفهوم، كما يوفق بين المعنى اللغوي
والاصطلاحي لكلمة " أسلوب " .

وفي مبتدأ الأمر يحسن بنا أن
نقف عند مفهوم الأسلوب في تناول
الغربيين:

لقد رأى أرسطو قديماً أن الأسلوب
هو التعبير أو أنه وسيلة الصياغة
اللفظية البليغة المؤثرة التي تقابل طريقة
البرهنة في الكلام، فهو يقول: "حقاً لو
أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب،
ونرعى الأمانة من حيث هي، لما كانت بنا
حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكن
علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على
شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن
كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون
بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم،
فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر
من حاجتهم إلى الحجة (١) . وفي معرض
حديثه عما يحتاجه الخطيب من مهارات
أو وسائل يقول: "يراعي في قوله
(أي الخطيب) ثلاثة أشياء: أولها
وسائل الإقناع، وثانيهما الأسلوب أو
اللغة التي يستعملها، وثالثها ترتيب
أجزاء القول" (٢).

وهذا القول كما هو ظاهر يوحي
بأن الأسلوب هو نوع اللغة التي
يستخدمها المتكلم أو الصياغة اللغوية
على عمومها أو العبارات والتراكيب
التي يختارها للتعبير عن أفكاره، وبهذا
فإن معنى الأسلوب لدى أرسطو لم
يعد محددًا بشكل دقيق وثابت وإن
كان السياق العام لحديثه عن الأسلوب
الخطابي والأسلوب الشعري يوحي
بأنه يعني بالأسلوب المفهوم الأول الذي
تقدم ذكره، ولذلك فقد جعل الأسلوب
مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالخطابة واعتبره
أحد وسائل إقناع الجماهير (٣).

وقد تطور مفهوم الأسلوب في
الأدب الأوروبي واتسع مدلوله لأكثر
من اللفظ والمعنى من حيث كونهما
مؤلفين معاً مرتبطين ببعضهما
ارتباط الجسد بالروح

أو ارتباط الشيء بظله، وأصبح
يشمل كل العناصر التي ترتبط
وتتشابك في وحدة كاملة وتؤلف عملاً
فنياً، لم يعد الأسلوب كالثوب الذي
يلبسه الإنسان وإنما هو عظمه ودمه
وكل جسده (٤).

ورأى بعض من المفكرين ضرورة عزل
كل من المنشيء والمتلقي جانباً والاهتمام
بالنص ذاته ووصفه أو الحكم عليه من
خلال مقارنته أو قياسه بما يماثله في
السياق، ثم النظر إلى ما يضيفه من
عناصر جديدة وسمات لغوية متميزة
يتجاوز بها الصور المعيارية، وعلى ضوء
ذلك عرفوا الأسلوب بأنه انحراف عن
النمط المعياري المنظور له على أنه نمط
معيارى، أو أنه إضافات له، أو خواص
متميزة "متضمنة في السمات اللغوية

يصرح الجاحظ بأن : ”أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره و معناه ظاهر في لفظه ، و كان الله عز وجل قد البسه من الجلالة ، و غشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه و تقوى قائله . فإذا كان المعنى تنزيها و اللفظ بليغا و كان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ، و منزها عن الاختلال مصونا من التكلف، صنع الغيث في التربة الكريمة ”.

للكلام لدى غالبية القدامى منهم، أما في الأدب الأوروبي الحديث فيبدو أنه أصبح أكثر تشعبا والتباسا وتعقيدا من أن يعبر عنه في إطار لفظي محدد، وربما كان ذلك من الدواعي لنشوء الأسلوبية أو علم الأسلوب وتطور قضاياها . فعلى الرغم من كثرة ما ألف حول الأسلوب والأسلوبية إلا أن معنى الأسلوب لا زال.

يبدو كأنه لغز محير تلهث الأفكار وراءه لتعرف سره وتدرک حقيقته، ومن ذلك فليس من الغريب أن يرى رولان بارت الأسلوب من زاوية معينة أنه: ” أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة، يتم التمتع بها دون أن يلتمس لها بالضرورة معنى (٨). وهذا التعدد والتردد في تعريف الأسلوب وتحديد معناه وارتباطاته وملابساته نشده في الأدب العربي قديمه وحديثه، كما نشده في الأدب الأوروبي وإن كان موضوع الأسلوب قد حظي بمكانة ونال من الاهتمام والاستقلال في

تتنوع بتنوع البيئة والسياق“ (٥). إن هذا المبدأ يلتقي مع مبدأ التجاوز أو المجاوزة الذي يبتني على تصور خط محوري يمثل المعدل العادي للاستخدام اللغوي واعتبار مجاوزة هذا الخط المحوري الافتراضي بداية الأسلوب، ومع ما أشار إليه رولان بارت ضمن حديثه عما سماه بـ ”درجة الصفر في الكتابة“؛ حيث رأى أن الأسلوب هو هروب من السمات العامة في الأجناس والأنواع الأدبية لتحقيق السمات العامة في الأجناس والأنواع الأدبية لتحقيق السمات الفردية للمؤلف التي يفترض أن تبدو كأنها صادرة من أعماق جسد المؤلف وروحه هو ذاته ومعبرة عن فريدته (٦)، وإن كان مفهوم المجاوزة عند رولان أوسع من حيث المدلول، لأنه يشمل الاستخدام اللغوي والسمات العامة الأخرى التي تدخل أو تشترك عادة في تكوين النص.

وذهب بعضهم إلى أن من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب هو: ”اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانيات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانيات واحتمالات أخرى، وإن الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هي المقارنة سواء أكانت مقارنة صريحة أم ضمنية“ (٧). والواقع أن هذا القول لا يوفق بين الآراء المذكورة لأنه يركز الاهتمام على العناصر الصياغية من خلال ما سبق يمكننا القول إن الدارسين الأوروبيين لم يتوصلوا إلى مفهوم أو معنى ثابت موحد للأسلوب وإن ارتبط بالصياغة اللفظية والصفات اللغوية الشكلية

بحث قضية إعجاز القرآن، و كثيرا ما نجدها ترتبط بقضايا مثل قضية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون وقضية النظم وما إلى ذلك، لارتباط الأسلوب في أذهان غالبية هؤلاء النقاد بالجانب اللغوي وبمسألة الصياغة على نحو ما كان لدى بلغاء اليونان ورجال النقد والبلاغة الأوروبيين الشكليين الذين جاؤوا فيما بعد. وإن كانت بعض الجوانب المختلفة والتطورات التي يمكن أن تميز النقاد العرب في طريقة تناولهم وتحليلهم لمعنى الأسلوب.

فقد تحدث عدد من العلماء الذين بحثوا في مسألة إعجاز القرآن وعلومه عن الأسلوب، وهذه الأحاديث لن نلجأ هنا إلى تحليلها، وإنما نذكر بعضها لتبين مدى اهتمام النقاد العرب في تلك الفترة بالأسلوب. فمن خلال ما تحدث به كل من ابن قتيبة والخطابي وفخر الدين الرازي يمكن أن يخرج القارئ بمفهوم متقارب للأسلوب وإن لم يكن متكافئاً تماماً. فالأسلوب لدى كل من هؤلاء يعني "طريقة اختيار الألفاظ والعبارات الملائمة للتعبير عن المعاني العقلية وتجسيد الأفكار ونقل الصور الذهنية والأحاسيس التي تتأثر بها النفس"، فالأسلوب هنا مرتبط بالصورة الذهنية والمعاني التي ينتجها أو يصورها العقل والموقف النفسي، إلا أنهم في الحقيقة يؤكدون على أهمية الجانب الدلالي والصياغة اللفظية، ويجعلونها المقياس الأساسي في الحكم على الأسلوب. وقد أشار ابن قتيبة إلى ارتباط الأسلوب بالهدف أو الموقف الشخصي، كما أشار فخر الدين الرازي إلى ناحية جديدة بالاهتمام

بدأت بؤاد الاهتمام بقضية الأسلوب من قبل الدارسين العرب في العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر تقريباً. ويكفي أن نشير بصورة موجزة لتلازم مع حجم أبرز الدراسات التي تناولت في تطوير بحث قضية الأسلوب وفي بلورة مفهومه، أو كشفت عن التذبذب والاضطراب في فهمه وتحديد ه أو عن أسباب هذا التذبذب والاضطراب.

الأدب الأوروبي ما لم يحظ به ويناله في الأدب العربي.

مفهوم الأسلوب في تناول النقاد العرب القدامى: لم يختلف النقاد والبلاغيون العرب قديمهم وحديثهم عن سبواهم في مناقشة قضية

"الأسلوب" وطرح تحديدات معينة له أو على الأقل في الإشارة إليه ضمن موضوع آخر متعلق به. فقد أسهم القدامى منهم في تعريف الأسلوب وطرحوا تحديدات ومفاهيم عديدة له وإن لم يتعمقوا في بحثه على نحو ما عمل بعض النقاد والمتخصصين في العصر الحديث، وهذه الأقوال والتحديدات والإشارات التي شارك بها هؤلاء في بحث قضية الأسلوب لم يجمعها كتاب ولم يؤلف بينها موضوع، وإنما نجدها مشتتة في كتب البلاغة وكتب النقد والأدب والمؤلفات التي

وهي أن الصورة الذهنية في الأسلوب لها طابعها المتفرد في كل جنس من أجناس الكلام (٩)، وفي هذا ربط للأسلوب بالجنس الأدبي وربط بعيد بالشخصية أيضا.

وربط محمد بن الطيب الباقلائي بين الأسلوب وشخصية المنشئ قبل الرازي وأشار إلى تميز الأساليب واختلافها باختلاف الشخصيات وإمكانية إدراك هذا الاختلاف وتعيين شخصية المتكلم من خلال أسلوبه (١٠)، وإذا كان لم يبين طبيعة انعكاس شخصية المتكلم على أسلوبه ويوضح العناصر الأساسية أو الصفات الذاتية التي تؤدي إلى ظهور الطابع الشخصي الخاص على الأسلوب، فإنه أكد على أهمية قدرة المنشئ على الإفصاح عما في النفس من أغراض وأحاسيس، كما أكد على أهمية البراعة الفنية في انتقاء الألفاظ والعبارات وصياغتها واستخدامها لتصوير المعاني والأفكار بشكل يشد القارئ ويثير إعجابه. إذ إنه رأى أن النطق عملية فنية تجسد بها أو من خلالها مشاعر الناطق وأفكاره، فهي تحتاج إلى براعة خاصة وذوق وقدرة على الرسم بالكلمات. فالنطق مثله مثل الخط وقد "شبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا على أن من أحذق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة فكذا يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير" (١١).

ولقد سبق الجاحظ كلا من الباقلائي وفخر الدين الرازي في

ربط الأسلوب بشخصية صاحبه، وإن كان بصورة غير مباشرة، حيث تحدث عن العلاقة الوثيقة التي تربط الكتاب بمؤلفه وتربط الكلام بشخصية وروح منشئه. يقول تحت عنوان (مقياسه بين الولد والكتاب): "واعلم أن العاقل إن لم يكن بالمتبع، فكثيرا ما يعتريه من ولده، أن يحسن في عينه منه المقبح في عين غيره، فليعلم أن لفظه أقرب نسيلا منه من ابنه، وحركته أمس به رحما من ولده؛ لأن حركته شيء أحدثه من نفسه وبذاته، ومن عين جوهره فصلت، ومن نفسه كانت، وإنما الولد كالمخطئة يتمخطها، والنخامة يقذفها، ولا سواء إخراجك من جزئك شيئا لم يكن منك، وإظهارك حركة لم تكن حتى كانت منك. ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجمع نعمته" (١٢).

أما السكاكي وهو أحد مصنفي البلاغة البارزين فلم يختلف عن الباقلائي كثيرًا من حيث تأكيده على الصياغة اللفظية الفنية واعتبارها الواجهة الرئيسة للأسلوب، فهو يرى أن معيار الجودة في الأسلوب هي الخواص التعبيرية ومدى تأثيرها على المتلقي، ولئن كان هذا الرأي يشير إلى ناحية مهمة، وهي ربط الأسلوب بموقف المتلقي إلا أن هذه الناحية لا تبرز متبلورة ثابتة. ثم إن ارتباط الأسلوب بالصياغة اللفظية لا يبقى لدى السكاكي مفهوما ثابتا؛ فهو يصور لنا الأسلوب أحيانا على أنه المنهج أو المسلك في التصنيف أو عرض أجزاء موضوع ما أو طريقة أداء المعاني (١٣).

والأغراض“. فالتعبير اللفظي هو الركيزة الأساسية وهو المحل، وهو الجوهر الأساس في الأسلوب.

وقد لخص لنا ابن رشيق القيرواني آراء غالبية سابقيه ومعاصريه من النقاد والبلاغيين في الأسلوب على نحو ما عمل في كثير من القضايا النقدية البارزة. واللافت للانتباه أنه أضاف أشياء جديدة بالاهتمام، حيث ذكر ” الأسلوب ” في معرض حديثه عن النظم الشعري ورأي الجاحظ فيه. و من خلال قراءة ما ذكره الجاحظ و ما طرحه القيرواني من تعليقات على الموضوع يستفاد أن الأسلوب عند كلا الناقلين هو الصياغة اللفظية و ما يرتبط بها من تلاحم أجزاء العبارات

و سهولة مخارج الألفاظ و خفتها و عذوبتها و حسن سبكها و انجذاب الأسماع إليها (١٧) و بعبارة أخرى تأثر السامع بها في عناصرها الشكلية، و هذا الرأي في الأسلوب يمكن أن يكون ممثلاً لآراء كثير من النقاد و علماء البلاغة في الفترة ما بين زمن الجاحظ و زمن ابن رشيق، و بعض من سبق ذكره كالباقلائي و ابن سنان الخفاجي ، وليس بغريب أن يسود مثل هذا المفهوم في هذه الفترة. فقد كان أكثر النقاد آنذاك كما يقول ابن رشيق نفسه ” على تفضيل اللفظ على المعنى ” و إن العلماء الحذاق يقولون :إن ” اللفظ أعلى من المعنى ثمنا، و أعظم قيمة، و أعز مطلباً، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها و الحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ بحسن السبك ، و

وقد تطرق بدر الدين الزركشي في كتاب ” البرهان“ إلى ذكر الأسلوب ضمن حديثه عن أساليب القرآن، وتحديث عن ارتباط اللفظ بالمعنى وعدم إمكان فصل أحدهما عن الآخر، كما ألمح إلى أن هناك عناصر أخرى غير لغوية تشترك في تكوين الكلام غير اللفظ والمعنى، ولكنه لم يبينها، فصرح بأن ” اللفظ مادة الكلام الذي منه يتألف، ومتى أخرجت الألفاظ عن أن تكون موضوعاً خرجت عن جملة الأقسام المعتمدة؛ إذ لا يمكن أن توجد إلا بها“ (١٤). إضافة إلى ذلك فقد فصل بين المعنى والأسلوب، فقال: ” وشذ بعضهم فزعم أن موضع صناعة البلاغة فيه (أي القرآن) إنما هو المعاني، فلم يعد الأساليب البلاغية، والمحاسن اللفظية“ (١٥)، وهذا القول يعني أنه يرى أن المعنى شيء، واللفظ شيء أيضاً. بينما الأسلوب شيء آخر لا يستبعد أن يكون قد قصد به الصياغة الفنية للكلمات والتراكيب اللفظية.

ورغم اضطراب مفهوم الأسلوب لدى السكاكي وغيره من مصنفي رجال البلاغة أمثال يحيى بن حمزة العلوي وابن سنان الخفاجي (١٦)، ورغم ما أشار إليه أو صرح به بعض الباحثين العرب القدامى الذين سلف ذكرهم من جوانب مهمة تتعلق بقضية الأسلوب، فإن المفهوم السائد للأسلوب لم يتجاوز في الواقع ” طريقة اختيار وانتقاء الألفاظ وصياغتها لأداء المعاني والتعبير عن الأغراض والأحاسيس والمواقف النفسية الخاصة ” أو ” الصياغة الفنية للألفاظ والتراكيب اللغوية للتعبير عن المعاني والأفكار

صحة التأليف ، ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المشاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسنى بالشمس ، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلالها من اللفظ الجيد الجامع للركة و الجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر ” (١٨) .

وإن الرأي السابق يمكن أن يكون امتداداً لرأي الجاحظ الذي قرر من قبل أن ” المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ” (١٩) و جعل العبرة بصفاء اللفظ وسهولته وحسن انتقائه وحسن وجودة السبك وصحة الطبع . هذه الفكرة تبناها الجرجاني والأصمدي (٢٠) ولكن على الرغم مما يبدو من خلال النصوص السابقة من احتفال كل من الجاحظ وابن رشيق بالجانب الشكلي من الكلام فإن هناك أيضاً ما يظهر اهتمام هذين الناقدين بالمعنى وعدم التفريق بينه وبين اللفظ في القيمة والاعتبار .

يصرح الجاحظ بأن : ” أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه ظاهر في لفظه ، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة ، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله . فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه ، ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف ، صنع الغيث في التربة الكريمة ” (٢١) . إن هذا التصريح يدل

على أن قيمة اللفظ مرتبطة في منظور الجاحظ بقيمة معناه ارتباطاً وثيقاً ، كما أن المعيار فيه هو الجانب التأثيري لهذا المعنى . و يصرح ابن رشيق بهذا الارتباط الوثيق الذي أقره الجاحظ بقوله : ” اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح ، ذلك أوفر حظاً ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجرية فيه على غير الواجب ، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ موثراً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لا ينعم به ولا يفيد فائدة وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى لأننا لا نجد روحاً في غير الجسم البتة ” (٢٢) . و إذن فاللفظ والمعنى أو العبارة والفكرة كل لا يتجزأ عند كلا الناقدين . ووفقاً لذلك فإنه لا يمكن أن يكون الأسلوب في المفهوم الحقيقي لكل من الناقدين هو العبارة وحدها ، وإنما هو العبارة مرتبطة بالفكرة أو المعنى لأنه لا انفصال بين الاثنين ، هذا ما يمكن استخلاصه من تصريحات الرجلين رغم ما تخللها من اضطراب أو اكتنفها من غموض .

إن هذه الفكرة لم تتبلور بشكل كاف لدى أي من الناقدين ، وإنما تبلورت و

برزت بشكل واضح متطور لدى عبد
القاهر الجرجاني فيما بعد .

حيث ربط هذا الأخير مفهوم
الأسلوب بنظرية النظم التي عرف بها
و تميز بتحليله و مناقشته لها ، فقد
عرف الأسلوب بأنه : ” الضرب من
النظم و الطريقة فيه ” (٢٣) . والنظم
في حقيقته عند الجرجاني ليس
تركيب الألفاظ أو نظمها و إنما هو
تصوير و نظم المعاني قبل كل شيء ،
و إنما الألفاظ عاكسة و مجسدة لها :
” لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني
و ترتبها على حسب ترتيب المعاني
في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه
حال المنظوم بعضه مع بعض ،و ليس
هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى
شيء كيف جاء و اتفق ” (٢٤) ، و أن
ما أطلق عليه البلاغيون الصياغة
أو النسخ أو الوشي، و ما أطلق عليه
الجرجاني النظم لا يقصد به تركيب
الألفاظ أو بناؤها على نسق معين
لأنك - كما يقول الجرجاني نفسه -
إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال و
إنما تطلب المعنى ، و إذا ظفرت بالمعنى
فاللفظ معك وإزاء ناظر ” (٢٥) .

فالتركيب أو الصياغة أو النظم
يكون للمعاني ، و بهذا يصبح الأسلوب
عند الجرجاني ، معاني أو أفكار نظم
أو تصوير ذهني لهذه الأفكار (أو بتعبير
آخر الهندسة الداخلية لها) + ألفاظ أو
تراكيب لغوية مصوغة تجسد المعاني .
و بناء على ذلك فإن الأسلوب هو : ”
نظم أو تأليف أو تصوير المعاني في
ذهن ثم استغلال الإمكانيات اللغوية و
النحوية للتعبير عنها أو تجسيدها ” .

لقد ربط الجرجاني الأسلوب
بالعناصر أو الصفات الثلاث المذكورة،
كما أنه أشار إلى ارتباطه بالحالة
النفسية للمنشىء و ذلك بقوله : ”
لأنك تقتضي في نظمها (أي الألفاظ)
آثار المعاني و ترتبها على حسب ترتيب
المعاني في النفس ” (٢٦) . وهذا كله على
حسب ما أعتقد لم يسبق الجرجاني
إليه أحد ممن تعرضنا لذكرهم .

” إن أساليب الشعر تتنوع بحسب
مسالك الشعراء في كل طريقة من
طرق الشعر، و بحسب تصعيد النفوس
فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها
إلى سهولة الرقة

أو سلوكها مذهباً وسطاً، بين ما
لأن وما خشن من ذلك، فإن الكلام
منه ما يكون موافقاً لأغراض النفوس
الضعيفة الكثيرة الإشفاق مما ينوبها
أو ينوب غيرها، ومنه ما يكون موافقاً
لأغراض النفوس الخشنة القليلة المبالاة
بالأحداث، ومنه ما يكون موافقاً للنفوس
المقبلة على ما يبسط أنسها المعرضة
عما .. به كلام الفريق ” . ثم يقول
حازم معقبا فيما يطلق عليه بالإضاءة
” فالكلام بحسب هذه الأنحاء المترتبة
في الأسلوب ثلاثة أساليب يتعنى
بالكلام فيها بحسب البساطة والتركيب
عشرة أنحاء يختلف الناس فيما تميل
بهم أهواؤهم إليه من ذلك بحسب
اختلاف طباعهم، وتلك الأنحاء هي :

١- أن يكون أسلوب الكلام مبنياً
على الرقة المحضة .

٢- أو على الخشونة المحضة ” (٢٧) .
وهكذا يستمر في تعداد الأنحاء
التي ذكرها . فهذا النص لا يوجب

العربي فيه (٢٩)، وبناء على ذلك فإن الأسلوب هنا يتألف من:

١- صور وأفكار ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها.

٢- تصميم وسبك هذه الصور والأفكار في الخيال أو الذهن ووضعها في قالب تجريدي عقلي.

٣- انتقاء العبارات والتراكيب اللفظية المناسبة للصور أو الهيئات العقلية المجردة.

٤- سبك وصياغة العبارات بشكل يتناسب أو يتطابق مع الصورة الموجودة في الذهن.

الدارسون العرب المحدثون ومفهوم الأسلوب:

خص موضوع الأسلوب في العصر الحديث كما سبق القول بجانب كبير من اهتمام الدارسين والنقاد العرب المعاصرين وبخاصة بعد أن احتل هذا الموضوع مكانة بارزة بين موضوعات النقد والبلاغة في الآداب الأخرى غير العربية.

وقد بدأت بوادر الاهتمام بقضية الأسلوب من قبل الدارسين العرب في العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر تقريباً. وكيفنا أن نشير وبصورة موجزة تتلاءم مع حجم أبرز الدراسات التي شاركت في تطوير بحث قضية الأسلوب وفي بلورة مفهومه، أو كشفت عن التذبذب والاضطراب في فهمه وتحديدده أو عن أسباب هذا التذبذب والاضطراب.

بأن حازماً يعني بالأسلوب التأليفات المعنوية فحسب، وإنما طريقة تأليف الكلام كلا لا يتجزأ بها فيه التأليفات المعنوية وهذا الأمر لا يبعد وبخاصة أن حازماً صرح في مجال آخر بها يفيد أن التأليفات المعنوية في اعتقاده مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الأخرى المكونة للكلام، وهي كما رآها المعنى، وطريقة تأليفه التي أطلق عليها "الأسلوب"، ثم اللفظ وطريقة صياغته أو كما أطلق عليها "النظم" (٢٨) حتى ليكاد يفهم من سيق حديثه أن سامع الكلام أو قارئه لا يمكنه أن يحكم على هيئة تأليف المعاني منفصلة.

ولقد كان ابن خلدون أكثر إدراكاً وفهماً لمعنى الأسلوب وأكثر دقة وتحديد في التعبير عن هذا المعنى ممن سبق من النقاد والباحثين. "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة - صناعة الشعر- وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه"، ووجود هذا المنوال وتكوينه "إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية، باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويخرجها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القالب بحصر التراكيب الوافية بمقصود الكلام، أو يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان

بالبحوث البلاغية العربية القديمة التي تربط الأسلوب بالجانب الشكلي كبحوث الجاحظ والعسكري ومن هذا حذوهما، وتيار النقد الحديث المتأثر بالآراء والاتجاهات الحديثة التي ظهرت في بداية النهضة وآراء الكتاب والأدباء الرومانسيين بصورة خاصة. لقد ظهر تأثر كل من الكاتبين بهذين التيارين في ربطهما للأسلوب بالجانب البياني اللفظي تارة وبالجانب الفكري أو بالتكوين البايولوجي للإنسان والمواقف والأغراض الشخصية تارة أخرى. ونتيجة لذلك فقد كل من الكاتبين موقفه الذاتي ورأيه الشخصي ولجأ إلى الأحكام المضطربة والتعريفات الهلامية التي تقضي إلى تحديد مفهوم واضح للأسلوب“ (٣٠).

وقد أفرد أحمد حسين الزيات في كتابه ”دفاع عن البلاغة“ الذي ناقش فيه رسالة البلاغة ووسائلها فصلا خاصا لموضوع الأسلوب عرف فيه الأسلوب وتحدث عن طبيعة تكوينه وعناصره وخصائص الجودة فيه ووسائل تطويره، وكان في تعريفه وحديثه خاضعا هو الآخر لتيارين، تيار قديم يمثل بالدرجة الأولى أبو هلال العسكري ونظرياته ومفاهيمه التي تميل إلى ترجيح اللفظ على المعنى ثم عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم ومفاهيمه التي تميل إلى المعادلة بين الشكل والمضمون، وتيار جديد يمثل عدد من الأدباء الأوروبيين الشكليين مثل لابروبير وشاتوبريان وفلووير. ولقد عرف الزيات الأسلوب في مبدأ حديثه بأنه: ”مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة (يعني ملكة البلاغة) يبرزها

تحدث حسين المرصفي (ت ١٨٩٠م) في كتابه ”الوسيلة الأدبية“ ، الذي صدر عام ١٢٩٢هـ / ١٨٧٥م عن موضوع الأسلوب ضمن حديثه عن صناعة الشعر، وعرض آراء ابن خلدون في ذلك ، إلا أنه لم يزد كثيرا عن ما جاء به ابن خلدون من آراء وأفكار تتعلق بموضوع الأسلوب، ولم يحل آراء ابن خلدون تحليلا يصل به إلى وجهة نظر محددة حول معنى الأسلوب وإنما دار معظم حديثه على ما يحتاج إليه لتنمية وتطوير الأسلوب ملكة خاصة في نظم الكلام وإنشائه، ثم على العلاقة بين الأسلوب والشخصية، وأثر بعض الصفات النفسية والتكوينية الجسيمة على بناء الأسلوب، كما تطرق إلى الحديث عن اختلاف الأسلوب باختلاف غرض المنشئ وأثر ذلك على المتلقي، وربط بين الأسلوب وعملية الصياغة اللفظية والتراكيب والعبارات اللفغوية. أما طبيعة الأسلوب نفسه وماهيته وعناصره المكونة فقد بقيت عائمة ملتبسة في ذهن المرصفي.

وبعد المرصفي بحث كل من مصطفى صادق الرافعي في كتابه ”عجاز القرآن“ وأمين الخولي في كتابه ”فن القول“ موضوع الأسلوب. وقد شارك كل منهما ببحثه في تطوير وإيضاح بعض جوانب الموضوع، وخاصة فيما يتعلق بدواعي اختلاف الأسلوب ووسائل تحسينه، وخصائصه الإيجابية وما إلى ذلك. إلا أنه لم يخرج أي منهما بمفهوم للأسلوب محدد الأبعاد واضح المعالم والعناصر، ولا يبعد أن يكون ذلك بسبب وقوع كل من الكاتبين بين تيارين مختلفين، تيار قديم، متأثر

وللعيان، ويصل بينها وبين الأذهان، وينقل أثرها المضمحل إلى الأغراض المختلفة والغايات البعيدة“ (٣١) ويلقى الزيات على هذا التعريف موضحاً بقوله: “وإن البلاغة التي نعنيها هي البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة، ولا بين المضمون والشكل: إذ الكلام كائن حي روحه المعنى وجسمه اللفظ. فإذا فصلت بينهما أصبح الروح نفساً لا يتمثل، والجسم جماداً لا يحس“ (٣٢). وكما هو واضح فإن الزيات يعيد لنا فكرة ابن أثير في ربط اللفظ بالمعنى أو الشكل بالمضمون. ويعود الزيات ليعرف لنا الأسلوب بأنه: “طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام“ (٣٣)، وعبارة “تأليف الكلام” تعني عنده تركيب الألفاظ وسبكها على الوضع الذي يرتضيه العقل وذلك مرادف عنده لمعنى كلمة “الصورة”، التي تكاد تقابل عبارة (النظم) عند الجرجاني. فالزيات عندما يحلل معنى الصورة يعيد لنا نظرية الجرجاني التي تربط بين ترتيب المعاني في الذهن وتركيب الألفاظ والعبارات الدالة عليها، وعلى أساس من تعريفه لمعنى عبارة

“تأليف الكلام” وعبارة الصورة يصبح الأسلوب عنده مكوناً من: التأليف الذهني للفكرة + اختيار الألفاظ على الشكل الذي يرتضيه الذوق + الصياغة اللفظية الموافقة للصياغة الذهنية. ليكون الزيات في التعريف السابق وفي تحليله له لا يدخل إنتاج الفكرة وتوليدها في تكوين الأسلوب.

وقد شغل عدد من الأدباء بالحديث عن الأسلوب أو بالتساؤل عن ماهيته وجوهره وطريقة تكوينه، وكان من جملة هؤلاء توفيق الحكيم، الذي احتفل بأمر الأسلوب وظل باحثاً عن معناه في كثير من التردد والحيرة، ولم يكن مصدر ذلك التردد وتلك الحيرة في الحقيقة إلا تأثره هو الآخر بالتيار الشكلي القديم والتيار الحديث الذي لم يتضح مساره وتصارع هذين التيارين في نفسه.

إذ نجده يقول: “لقد تبين لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول.. إن الذي عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز.. لا يحفل أسلوب التقديم، ويتكلف الوضع المسرحي في الإعطاء إلا ذلك الذي يعطي شيئاً تافهاً. ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التي تنوّل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة. لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس“ (٣٤)، ومن الواضح هنا أن الحكيم لا يعني بالأسلوب سوى طريقة أداء الأفكار والمعاني والصياغة اللفظية المنمقة

أو المتصنعة أو ما اصطلاح عليه الأدباء الشكليون العرب القدامى بالسبك أو الكسوة أو التوشيح.. ومع أن ذا هو المفهوم السائد في عصره حسب اعترافه إلا أنه يبدو مقتعاً بأن هذا هو المعنى الحقيقي للأسلوب ويظل يبحث في حيرة عن معنى آخر له. يقول مخاطباً صديقه الفرنسي: “ولكن

أصبح الأسلوب عنده مكوناً من: التأليف الذهني للفكرة + اختيار الألفاظ على الشكل الذي يرتضيه الذوق + الصياغة اللفظية الموافقة للصياغة الذهنية. ليكون الزيات في التعريف السابق وفي تحليله له لا يدخل إنتاج الفكرة وتوليدها في تكوين الأسلوب.

الأسلوب.. الأسلوب.. لطالما شغلتك بالحديث معي عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه.. أين أجده أخيراً... ومع ذلك في ذهني أنه قد يكون على مقربة مني دون أن أشعر..“ (٣٥).

نحو إيجاد مفهوم موحد للأسلوب: الأسلوب كما تعرفه كتب اللغة هو الطريق الممتد أو المذهب أو الوجه أو الفن. فيقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين وطرقاً منه ، كما يقال للوجهة أو الطريقة التي يسلكها السالك أسلوب (٣٦).

إذا أخذنا الأسلوب بمعناه اللغوي ” الطريق الممتد“ أو ” المسلك“ كما هو سائد في معظم المعاجم اللغوية العربية وحللنا هذا المعنى وجدنا فيه ما يمكن أن يوضح حقيقة الأسلوب من حيث ارتباطه بلغة التعبير اللفظي الإنساني.

وإن حقيقة أو طبيعة ” الطريق“ تدخل فيها عدة اعتبارات: إذا كان الطريق ممر

أو مسلك تشترك في تكوينه أو تحقيقه عدة عناصر أو مراحل، تبدأ بـ:

١- فكرة الربط أو التوصيل بين نقطتين أو هدفين معينين.

٢- رسم صورة ذهنية ملائمة لهيئة وشكل هذا التوصيل أو الربط.

٣- اختيار المواد الصالحة المناسبة لتحقيق وتنفيذ فكرة وهيئة الربط.

٤- التنفيذ في وضع المواد الصالحة في أماكنها الملائمة.

وإننا عندما نتحدث أو نكتب فإننا نقوم بإيصال أفكارنا أو تجاربنا وخبراتنا

أو المعلومات التي نخترنها في أذهاننا إلى الغير. إننا نكون قد مررنا في تكويننا لهذا الطريق بأربع مراحل هي:

١- توليد فكرة ما أو اختيارها من بين الأفكار المخترنة في الذهن لغرض إيصالها إلى الآخرين، وقد تكون تجربة وجدانية تفاعلت وتكونت في النفس. إن ذهن كل من المنتج ” المتكلم“ والمتلقي ” السامع أو القارئ“ هنا هما الهدفان اللذان يراد الربط بينهما.

٢- تصوير عناصر وأجزاء هذه الفكرة أو التجربة من قبل صاحبها، ثم تصويرها وترتيبها في الذهن أو المخيلة على الشكل الذي يراد إبرازها فيه، أو بعبارة أخرى هندستها وتصميمها داخلياً ووضعها في قالب تجريدي ذهني وإعدادها للخروج من الذهن بشكل معين.

٣- اختيار الألفاظ والعبارات التي تتلاءم مع ما نريد أن نوصله من معلومات وأفكار أو نريد أن نوحى به من أحاسيس وتجارب، أو بعبارة أخرى انتقاء قوالب وتراكيب لفظية معينة من مفردات اللغة المخترنة في الذاكرة للصور والتراكيب المعنوية التي صممت وبنيت في الذهن أو جسدت في الخيال.

٤- وضع الألفاظ والتراكيب اللغوية التي تم اختيارها في نسق معين أو صياغة معينة تتفق مع قواعد اللغة، وبذلك يتم تجسيد الفكرة أو التجربة

في إطارها أو عالمها الحسي، المرئي أو المسموع وتكتمل صورة الكلام الذي نريد أن نقوله.

خاتمة

المتاحة لديه وينطقها أو يكتبها فحسب، ذلك أن هذه إن هي إلا رموز أو ظلال أو قوالب للمعاني أو الأفكار التي ينتجها أو يولدها ويعينها ويصورها في ذهنه أولا، ثم إن الأسلوب ليس هو الصياغة الخاصة لهذه الألفاظ أو المفردات، فالألفاظ أو مفردات اللغة عموما لا تصاغ إلا بعد أن يصوغ العقل معانيها ودلالاتها ويجسد ارتباطها في الذهن، فعندما نقرأ نصا مكتوبا ولا نفهم مضمونه نقول عنه إنه غامض الأسلوب، وقد يكون العيب في الألفاظ أو في طريقة تركيبها وصياغتها، وذلك بأن تكون الألفاظ غريبة شاذة الاستعمال مثلا أو أن الكاتب لم يركب هذه الألفاظ بعضها مع بعضها الآخر ويصوغ العبارات وفق الأصول والقواعد الصرفية والنحوية الصحيحة الموضوعة في اللغة، ولكن قد لا يكون العيب في الألفاظ ولا في طريقة صياغتها، فهذه الألفاظ ربما تكون مألوذة مشتركة أو مبتدلة والعبارات مصوغة على نحو سليم ولكن مضمون النص يبقى محجوبا عنا أو مضطربا مشوشا في أذهاننا، والسبب ربما يعود إلى التباس الأفكار واضطرابها أو عدم نضجها في ذهن الكاتب.

ولو كان النص سليم الصياغة حسن الألفاظ جيد المعنى فلا يشترط مع كل ذلك أن يقال عنه أنه جيد الأسلوب، إذ قد تكون معانيه جديدة ولكنها ساذجة، أو لا تمتلك من صفات القوة والتأثير والنفع والجمال ما يبعث متلقيها على الإعجاب بها والتفاعل معها، وبذلك

في ضوء هذا التحليل يمكن القول إن الأسلوب هو معنى "أو فكرة + تصوير هذا المعنى ووضعه في قالبه الذهني + ألفاظ أو تراكيب لغوية لفظية + صياغة الألفاظ والتراكيب اللفظية ووضعهما في نسق معين يجسد القالب الذهني للمعنى بجميع عناصره. وإن أسلوب شخص ما يعني "طريقة توليده أو انتقائه وتصوره للأفكار أو المعاني وطريقة تصويره لها وتنسيقه لأجزائها وربطه بين عناصرها في الذهن ثم طريقة تجسيده لها في قالبها اللفظي.

وإن مفهوم الأسلوب في ضوء ما سبق يتفق ونظريته "بوفون" التي تربط الأسلوب بالشخصية وتجعله ممثلا لها، معبرا عنها، مجسدا لسماتها وخصائصها المميزة. كما يكاد يتفق مع نظرية ابن خلدون، التي خرجت بالأسلوب عن مفهومه الموروث وعن كونه جسدا أو ثوبا أو شكلا ظاهريا، وربطته بالمعنى وبالتصوير الذهني لهذا المعنى، ثم بالتراكيب اللفظية ونوعيتها ونوعية صياغتها وسبكها بعضها مع البعض الآخر. فهي بهذا تكون قد ربطت الأسلوب بالشخصية في معظم سماتها المميزة، ويندرج تحت هذا المفهوم أيضا ما توصل إليه الجرجاني الذي ربط الصياغة اللفظية بالصياغة الذهنية أو التصوير العقلي للمعاني، وربط بصورة غير مباشرة المعاني بالنفس وأحاسيسها ومواقفها.

ولا يمكن اعتبار الأسلوب بأنه الألفاظ أو المفردات اللغوية التي ينتقها المتكلم من بين العناصر اللغوية

”مفهوم الأسلوب في التراث“، فصول،
المجلد السابع،

العدد ٣-٤، ١٩٨٧م، ص ٤٧-٤٨، ٥١.

(١٠) الباقلاني: إعجاز القرآن،
تحقيق السيد أحمد صقر، ط٣
القاهرة: دار المعارف،

١٩٨٢م،” انظر ص ١٢٠-١٢٢.

(١١) الباقلاني: المصدر نفسه، ص ١١٩.

(١٢) الجاحظ عمرو بن بحر:
كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد
السلام محمد هارون، ط٢، ” القاهرة:
مطبعة الحلبي، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م“،
ج٢، ص ٨٩.

(١٣) الجاحظ: المرجع نفسه، ص ٨٩.

(١٤) الزركشي: البرهان في علوم
القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،
” القاهرة: دار إحياء الكتب العربية،
١٣٨٦هـ/ ١٩٥٨م“، ج٢، ص ٣٨٢.

(١٥) الزركشي: المصدر نفسه، ص ٣٨٢.

(١٦) د. محمد عبد المطلب: المصدر
السابق، ص ٥٣.

(١٧) ابن رشيق: العمدة في
محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق
محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢
” بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م“، ج١،
ص ٢٥٧.

(١٨) ابن رشيق: المصدر نفسه، ص ١٢٨.

(١٩) الجاحظ: الحيوان، ج٣،
ص ١٣١-١٣٢.

(٢٠) انظر: أحمد محمد المعتوق:

Ahmad Muhammad Al- Matouq.
” The Issue of al- lafz wa alm’ ana” in
Al-Sharif Al- Murtada Contribution

فلا يشفع لها حسن أدائها ولا جمال
الألفاظ التي حملتها، وإن أعجب
القارئ بحسن الصياغة وتأثر بجمال
الألفاظ ووقع أصواتها ونبراتها فإن
إعجابه وقتي وتأثره محدود.

الهوامش والإحالات

(١) أرسطو: الخطابة، الكتاب
الثالث ١٤٠٤ س١-٩، نقلا عن محمد
غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث
بيروت: دار العودة، ١٩٨٧م، ص ١١٨.

(٢) أرسطو: المصدر نفسه، ص ١١٨.

(٣) إن كلام أرسطو عن الشعر
والمسرح وعن صفات الأسلوب الخطابي
والذي نقله محمد غنيمي هلال إلى
العربية كله لا يوحى بمفهوم ثابت
لأسلوب عنده، انظر: هلال، المصدر
السابق، ص ٤٣-٥٤، ١١٨.

(٤) Alex. Preminger, editor, Princeton
Encyclopedia of Poetry and Poetics
Enlarged Edition, Princeton: Princeton
University Press, ١٩٧٤, p, ٨١٤.

(٥) سعد مصلوح: المصدر نفسه،
ص ٣٠، انظر كذلك ص ٢٨.

(٦) أحمد درويش: المصدر نفسه،
ص ٦٢-٦٣.

(٧) سعد مصلوح: المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٨) أحمد درويش: المصدر نفسه،
ص ٦٢: من الجدير بالذكر أن المصدر
وهو العدد الأول من المجلد الخامس
من مجلة فصول خصصت معظم
موضوعاته لدراسة الأسلوب والأسلوبية
وبحث عدد من قضاياها.

(٩) انظر د. محمد عبد المطلب،

المصدر نفسه ، ص ٣٥٤ - ٣٥٥ .

(٢٩) ابن خلدون: المقدمة "بيروت: دار البيان، لات"، ص ٥٥٧ - ٥٧١ .

(٣٠) اعتمدت في حديثي عن رأي كل من الراضي والخولي في الأسلوب على ما نقلها الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه البلاغة والأسلوبية، لعدم توفر المؤلفين المشار إليهما، إعجاز القرآن وفن القول، لدي في الوقت الحاضر، امظر : البلاغة والأسلوبية، ص ٧٦ - ٨٤ ، ١٠٣ - ١١١ .

(٣١) دفاع عن البلاغة، ط ٢ " القاهرة: عالم الكتب، ١٩٦٧"، ص ٦٨ .

(٣٢) المصدر نفسه، ص ٧٤ .

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٧٠، انظر كذلك: ص ٧٤ و ٧٥ .

(٣٤) زهرة العمر " القاهرة: مكتبة الآداب، لات"، ص ١٦٥، نقلا عن: د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ١٥ .

(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٩٤، عن: عياد، المصدر نفسه، ص ١٦ .

(٣٦) ابن منظور: لسان العرب " القاهرة: دار المعارف، لات، ج ٣، ص ٢٠٥٧، مادة

" سلب"، السيد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، سلسلة التراث العربي

" الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٣٠٨ هـ / ١٩٨٧ م"، ج ٣، ص ٦٩ .

to the Theory of Plagiarism in Arabic Poetry. PH. D. Dissertation. ١٩٨٧ U niversity of Pennsylvania ٨٧١٣٩٩٧٤ ,U.M.L.No ٤٩ - ٥٦ .

(٢١) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون " القاهرة: مكتبة الخانجي،

١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م، ج ١، ص ٨٣ .

(٢٢) ابن رشيقي: العمد، ج ١، ص ١٢٣ .

(٢٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا

" بيروت: دار المعرفة، ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م"، ص ٣٦١ .

(٢٤) عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص ٤٠ .

(٢٥) عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص ٤٩ .

(٢٦) انظر تحليله الدقيق لعملية نظم الكلام وحديثه عن الصورة الذهنية وما يرتبط بها من مكونات للأسلوب في حقيقته عند الجرجاني، المصدر نفسه، ص ٤١ .

(٢٧) عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص ٣٥٤، هناك كلمة بعد كلمة " عما" غير موجودة في النص لأنها كما يقول المحقق غير واضحة بالأصل، وقد رمز إلى ذلك بالنقاط الموضوعة.

(٢٨) عبد القاهر الجرجاني:

الرمز والرمزية في شعر الشريف الرضي

بقلم: د. حامد كاظم عباس
(العراق)

تعريف وتمهيد :

النقطة الأولى : عندما يتطرق الباحثون الى الطليعة الاولى من شعراء العصر العباسي فليس بوسعهم ان يغفلوا أبا الحسن محمد بن الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن ابراهيم بن موسى الكاظم (عليه السلام) . المعروف بالشريف الرضي او الموسوي الذي ولد في بغداد سنة ٣٥٩ هـ ، وعلى عادة العلويين تخرج الرضي في أجل معاهد العلم في بغداد وتتلذذ على اشهر علماء عصره أمثال ابن جني و السيرافي النحوي والشيخ المفيد وغيرهم (١) . وقد تفاعلت عوامل عدة في حياة الشريف الرضي لتجعل منه طرازاً فريداً بين شعراء عصره، وإذا كانت الموهبة أو القريحة الشعرية هي الجذر الذي أمدّ نتاجه بروائع الشعر فأن اعتزازه بالانتماء الى بيت النبوة الكريم واحساسه بتجاوز الدهر لأقدار الرجال وطموحه الى القيادة وتغيير المجتمع وشعوره بالألام التي تعرضت لها الاسرة العلوية في التاريخ قد ألهيت وجدانه وازفت على كثير من نتاجه طابع الثورة والتأزم.

يلجأ الشريفة الرضي إلى استعمال الرمز في معناه البسيط. أي أنه يلجأ إلى الأيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح حين يحاول إخفاء معانيه الحقيقية لسبب أو لآخر، ويتضح هذا الشيء في الانتعاش التي يعبر فيها الشريفة الرضي عن رفضه للواقع المر الذي كانت تحياه الأمة العربية آنذاك.

وهو منتخب من شعر ابن الحجاج الذي عُرف بشعره الماجن ونوادره (٥). وهذه المؤلفات إن دلت على شيء فإنما تدل على الثقافة الواسعة التي كان يمتلكها الرضي وتشير إلى تفوقه في مجال التأليف العلمي فكان العالم الوجه الثاني لشخصية الشريفة الرضي الشاعر.

النقطة الثانية :- الرمز في اللغة الإشارة والإيماء ، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى : ((قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا)) (٦). وكان الجاحظ أول من أكثر الكلام عن الإشارة من الأدباء العرب، وهو يرى أن الدلالة على المعاني ليست بالألفاظ وحدها بل بالكتابة والإشارة والرمز (٧). والرمز في الاصطلاح أسلوب من أساليب التعبير التي يلجأ فيها الشاعر إلى الأيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح.

وللشريف الرضي ديوان ضخم ضم من نفائس الشعر ما أحله في الصف الأول من شعراء العربية ، فهو قمة خالدة من قمم الشعر العربي يقول الثعالبي (هو ابداع ابناء الزمان وانجب سادة العراق ... ثم هو أشعر الطالبين من مضى منهم ومن غير على كثرة شعرائهم المفلّحين) (٢)، وعده باحث معاصر (أفحل شاعر عرفته اللغة العربية وأعظم شاعر تتسم هواء العراق) (٣). وإذا كان القدماء قد قصروا بحق أدب الشريفة الرضي وتقديره فأن دارسي الأدب في العصر الحديث قد انصفوه وأزاحوا غبار الزمن وشوائب التعصب عن نظارة شعره فقامت حوله أكثر من دراسة وأُلف عن أدبه أكثر من كتاب .

إن حياة الشريفة الرضي كانت حافلة بالأحداث وتقاسمت شخصيته متاعب الهم والهمم فتحتت عمره قبل آوانه إذ توفي في السادس من محرم الحرام سنة (٤٠٦هـ) (٤) . وفضلاً عن ديوانه الضخم ترك الرضي كتباً خلدت الأيام بعضها وأهم كتبه: حقائق التأويل في متشابه التنزيل ، وقد طبع منه جزؤه الخامس والباقي مفقود ، ونهج البلاغة الذي اختار فيه من كلام الإمام علي (عليه السلام) ، وملخص البيان في مجازات القرآن الذي أوضح فيه ما اشتمل عليه كتاب الله العزيز من مجازات. وله كتاب الزيادات في شعر أبي تمام ومختار شعر أبي اسحاق الصابي ، والحسن من شعر الحيسن،

يلجأ إلى منافذ عدة في التعبير عن معاناته ويحاول أن يبيث هُموه من خلال آية وسيلة يشتر بانها تمنحه الفرصة للتعبير عن مكنونات نفسه وما يحول في خاطره ، ولهذا فهو يستعمل عنصرى المكان والزمان استعمالا واسعا لينتجلا ظاهرة واضحة في ديوانه.

لقد عُرِفَ الرمز في الشعر القديم، واستُعمل عند العرب في موضع إشارة وتلميح حيناً وفي مجال الإيحاء والتأثير النفسي حيناً آخر وكانت في الشعر العربي ملامح منه وخاصة في الشعر الصوفي الذي كان تجريداً واندماجاً في الذات الالهية ، ولا يدخل هذا الشعر في الرمزية بمفهومها الحديث والتي دخلت الى الشعر العربي بعد الاتصال بأوروبا ، فليست الرمزية الحديثة كما قال احدهم (احذف كاف التشبيه واضف المشبه به الى المشبه، وفتش عن الاستعارات الغريبة والكنائيات البعيدة تكن رمزيا)(١٠)، وإنما لها خواص ومزايا لا يتحقق وجودها في الشعر العربي القديم ، وخاصة الغموض في التعبير والعناية بتصوير الجهات المهمة من النفس ، والفوص وراء الأحلام وعوالم ما خلف الوعي والعناية بالتجليل النفسي ومدارسه الحديثة، والشئ الأهم من هذا أن القصيدة الرمزية الحديثة تقوم على ما يعرف بالوحدة العضوية، أما في الشعر العربي القديم حتى إذا اتفقا على وجود نصوص شعرية تتضح فيها سمات المذهب الرمزي ، فإن هذا يكون في البيتين أو الثلاثة ولا يتعدى إلى وجود قصيدة كاملة . ومع ذلك فإن بعض السمات التي عُرِفَت بها الرمزية الحديثة مثل تراسل الحواس وتداخل الاستعارات وبسط الافكار لا عن طريق العقل والمنطق وإنما عن طريق الخيال ليست حصراً عليها

وقيل في الرمز إنه نوع من الكناية الذي تقل فيه الوسائط ، ويتصف بالخفاء والحق أن هناك ترابطاً بين الكناية والرمز، فكلاهما يوحي بدلالة أبعد من دلالات الألفاظ ، ولكن للرمز خصوصية يتفرد بها ، فهو اعرق دلالة وأكثر شمولية فالألفاظ والمبارات في الرمز تعبر عن شيء أو حدث معين يعبر بدوره عن شيء ما أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها. إن العبارة التي تقول: (لاشعر دون مقدار من الرمز) (٨) . تحمل الشئ الكثير من المصادقية لأن النص الشعري هو رمزي في الاعتبار الاول ، فهو جهد تعبيري يكتظ بالدلالات الرمزية التي تختلف وتتفاوت مستوياتها بين شاعر وآخر، والانسان ذاته كائن محتشد بالرموز أحلاما وسلوكا ونوايا، ولذلك فإن أشد الاعمال الادبية ضعفاً وركاكه قد يتضمن عناصر رمزية يمكن أن نستشف من خلالها نوايا الشاعر وحقيقته (٩) .

إن الزمان كثيراً ما يتجاوز معناه المعجمي ليتحول وفي حدود الخيال الشعري إلى قوة تتحكم بمصير وحياة الناس ، وهو بهذا يكون معادلاً للسلطان ، فيتخذ الشعراء منه رمزاً يحملونه و/أو المصائب التي حلت بهم ويبتكرونها تنكاً مرة ، فالشعراء عندما لا يستطيعون مجابهة السلطة فإنهم يتجهون صوب الزمان يذمونهم ويصبون عليه غضبهم لينفوسوا عن همومهم ويعبروا عما في داخلهم من سخط وحقارة.

الشريف الرضي هي التي يعبر فيها الشاعر عن احساسه ومشاعره وقضاياها بأسلوب غير مباشر وهي عنده تأخذ اتجاهين : اتجاه أول يحاول الشاعر فيه اخفاء معانيه الحقيقية ، واتجاه ثانٍ تتضح فيه سمات الرمزية الحديثة وغاية الشاعر فيه المتعة الجمالية والابداع الفني .

أولاً : الرمز في شعر الشريف الرضي :

يلجأ الشريف الرضي إلى استعمال الرمز في معناه البسيط ، أي أنه يلجأ إلى الإيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح حين يحاول اخفاء معانيه الحقيقية لسبب أو لآخر، ويتضح هذا الشيء في الأشعار التي يعبر فيها الشريف الرضي عن رفضه للواقع المر الذي كانت تحياه الأمة العربية آنذاك ، وفيها نجد الشريف الرضي لا يرغب بالتصريح ولا يقابل الحقيقة وجهاً لوجه ، وإنما يلجأ إلى التلميح وذلك خشية من أشياء تحول دون ذلك، ويلجأ الشريف الرضي إلى هذا النوع من الرمز أيضاً في الأشعار التي يعبر فيها عن أمانيه وطموحاته في الوصول إلى الخلافة وإن كانت طموحات الشاعر هذه لا تفرق عن نزعتة الراضية للواقع الذي كانت تحياه الأمة ، لأنه كان يرى السلطة الحقيقية بيد آل بويه ولا يملك الخليفة من أمور الخلافة إلا مظهرها فقط ، فبعد مدة قصيرة من دخول معز الدولة البويهى بغداد (٣٣٤هـ) دخل

فهي وجدت أيضاً في الشعر القديم بشكل أو بآخر، وبخاصة عند بشار بن برد وأبي تمام والشريف الرضي ، فالرمزيون لم يكتفوا (وسائل الإيحاء كلها ... لكنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وفلسفوها على حسب آرائهم في الصورة وفي موضوع الشعر) (١١). ووجود بعض سمات المذهب الرمزي في الشعر القديم دفع بعض الباحثين إلى تتبعها ومحاولة الربط بينها وبين الشعر الرمزي بمفهومه الحديث، والحقيقة أن وجود بعض تلك السمات في الشعر القديم لا تدخله ضمن الرمزية الحديثة، فليس في الشعر القديم ذلك الرمز الذي لا نستطيع أن نترجم مضمونه المنطقي كما يرى يونغ في تعريفه للرمز الحق (١٢) .

إن الرمزية التي نجدها في شعر

كان يلجأ إلى الرمز وذلك لإخفاء معانيه وعدم رغبته بالتصريح المباشر وكان هذا يمثل الاتجاه الأول وهو - في أغلب الأحيان - يقتصر إلى الجمال الفني والخيال البعيد لأن الشاعر ينصب اهتمامه على الفكرة دون الأسلوب أما الاتجاه الثاني في رمزية الشترف الرضي فهو الذي يقترب فيه من المنهج الرمزي الحديث وتنتج فيه بعض السمات التي عرفت بها الرمزية الحديثة.

يلجأ إلى الشكوى كلما تمتلئ نفسه بمشاعره المتمردة على الواقع، أو حين تساوره مطامحه التي لاتقل عن مطامح المتنبئ غير أنها أقرب إلى الواقع، وفي البيت الأخير صورة رقيقة المستوى وخيال بعيد ذاك الذي يظهر المنايا وهي تمتد وتسيطر على الموقف، وأروع من هذا مشافهة الصمصام (الرمح المتين) للدماء . أن الشريف -هنا- يعبر عن نوازعه النفسية وأحلامه بالثورة التي تغير الواقع المرفوض الذي لا يصح به سقيم .

إن نزعة الشريف الرضي المتمردة على الواقع جعلته يسجل مواقف فيها تحد واضح للوجود الأجنبي وفيها نستشف رفض الشريف لهذا الوجود واقعا ومستقبلا ، فهاهو عضد الدولة البويهى الذي سجن أباه وعمه وصادر أموالهما يموت سنة (٣٧٢هـ) ونرى الشريف لا يستطيع كتمان ماضي نفسه ، وإن كان غير قادر على التصريح

على المستكفي ومعه ديليمان وقد علا صوتها فظن المستكفي إنها يريدان تقبيل يده فمدها إليهما ولكن الذي حصل إنهما قاما بجذبه وطرحاه ارضاً، ثم ساقاه ماشيا الى دار معز الدولة وهناك سُمِلت عيناه وأقيم الطائع مقامه (١٣)، وفعل بهاء الدولة البويهى الشيء نفسه مع الطائع فخلعه ليصادر أمواله وذلك سنة (٣٨١هـ) وأقيم القادر مقامه (١٤)، ووسط هذه الاحداث المرعبة عاش الشريف الرضى ، فمن والد يسجن وتصادر أمواله (٣٦٩هـ) الى خليفة يُخلع وتسلم عيناه وآخر يُخلع وتصادر أمواله ، و الشريف الرضى بسبب مجده التاريخي ومكانته الاجتماعية العريقة نشأ رفضه لهذا الواقع ومن ثم التعبير عن ذلك الرفض من خلاله منافذ مباشرة وغير مباشرة، ونراه في الوقت الذي يصور لنا هذا الاضطراب محتفظا بروح التحدي والمقارعة فيقول:

خطوب لا يقاومها البقاء

وأحوال يدب لها الضراء

ودهر لا يصح به سقيم

وكيف يصح والأيام داء

وما ينجي من الخمرات إلا

ضراب أو طعان أو رماء

ورمح تستطيل به المنايا

وصمصام تشافهه الدماء (١٦)

إن الدهر والأيام التي يشكو منها الشريف ليس في حقيقتها إلا رموز للسلطة الحاكمة والشريف الرضى

مباشرة ، فقال مخاطبا أباه وهو حينئذ
في بلاد فارس وفي القلعة التي سجنه
فيها عضد الدولة.

أبلغنا عني الحسين ألوكا

أن ذا الطود بعد عهدك ساخا

والشهاب الذي اصطليت لظاه

عكست ضوءه الخطوب فباخا

والفينق الذي تدرع طول الأرض

خوى به الردى فأناخا(م).

والعقاب الشغواء اهبطها النيق

وقد ارعدت النجوم سماخا (م)

اعجلتها المنون عنا ولكن

خلفت في ديارنا أفراخا

وعلى ذلك الزمان بهم

عاد غلاما من بعد ماكان شاخا (١٧)

إن الشهاب والطود والفينق

والعقاب الشغواء، هي استعارات

تصريحية يرمز فيها الشريف الرضي

إلى عضد الدولة، فالصورة الاستعارية

لون من ألوان الرمز لما توحىه من

معنى غير المعنى الظاهر، إن الشريف

في الابيات السابقة في الوقت الذي

يستيق معاداته لمن سيخلف عضد

الدولة فإنه يبدو حذرا من عواقب

الأمر، لأن تلك العقاب قد خلفت في

(ديارنا) أفراخا ، وهو بهذا يرمز إلى

ابناء عضد الدولة التي آلت الأمور

إليهم ، وبوساطة هذه الأفراخ - عاد

الزمان - الذي هو معادل للسلطان

ورمز يرمز إليه - غلاما بعد أن كان

قد اكتهل وشاخ. ومن هذا يتضح لنا أن

الرمز افضل طريقة ممكنة للتعبير عن

اشياء واسماء ومسميات يعتمد عليها

الشاعر في بث أفكاره بطريقة غير
مباشرة فليس له حاجة أن يقول شيئا
بوضوح إذا كان يستطيع أن يومضه في
عبارات.

إن الشريف الرضي يلجأ إلى مناهذ

عدة في التعبير عن معاناته ويحاول أن

يبث همومه من خلال أية وسيلة يشعر

بأنها تمنحه الفرصة للتعبير عن

مكتونات نفسه ومايحول في خاطره

، ولهذا فهو يستعمل عنصرى المكان

والزمان استعمالا واسعا ليشكلا ظاهرة

واضحة في ديوانه لفتت إليها انظار

الباحثين والدارسين لشعره (١٨).

إن الاهتمام بالمكان بصورة

عامة يتفق مع بداية التطور الفكري

والاجتماعي للانسان لانه يعكس معنى

الاحساس بالمواطنة والتشبث بالأرض

، وفي الشعر القديم نماذج كثيرة يذكر

فيها المكان ومفرداته وقد اكثر الشعراء

من ترداد اسماء الامكن والديار في

شعرهم ، لأنها ترتبط بذكرياتهم وتشير

أشواقهم إلى مراتع الصبا والشباب،

وفي شعر الشريف الرضي نجد أن

المكان يحتل مساحة واسعة من ديوانه،

ولاسيما في الحجازيات ، ومن ذلك

قوله :-

إذا طلع الركب ييمته

أحيي الوجوه كهولا ومردا

وأسألهم عن جنوب الحمى

وعن ارض نجد ومن حل نجدا

نشدتكم الله فليخبرن

من كان اقرب بالرمل عهدا

هل الدار بالجزع مأهولة

أنار الربيع عليها وأسدى (١٩)

وقوله :

يا خليلي انظرا عني الحمى

إن طرف العين بالدمع أغامنا

آه من برق على ذي بقر

نبه الشوق على القلب وناما (٢٠)

وقوله :

الاهل أطرق السمرات يوما

بريء القلب من عنت الهموم

ألصق بالنقاكدي ويهفو

إلي من النقا ولع النسيم (٢١)

إن الشريف الترضي يكثر من ذكر

الحمى والرمل والجزع وكأظمة والنقا

والخيف ... وكثرة دوران هذه الاماكن

في شعره حتى ضمن القصيدة الواحدة

دفع الدارسين لشعره الى محاولة

تعليل ذلك ، وتلمس بعضهم الأسباب

في تقليد الشريف لإمارة الحج وكثرة

أسفاره في نجد والحجاز (٢٢)،

والحقيقة أن مثل هذا التعليل لا يسوغ

إلحاح الشريف الشديد على ذكر هذه

الاماكن وتكرارها حتى ضمن القصيدة

الواحدة ذلك أن المكان في الشعر

لا يقتصر من حيث كونه أبعادا هندسية

وحجوما ، ولكنه يتصل بجوهر العمل

الفني، وتتحدد خاصيته في الافكار

المنبثقة عنه وبالصورة المتولدة فيه

وبالتاريخ الذي نشأ عبره (٢٣)، لذلك

فإن الفهم الصحيح لهذه الظاهرة هي

أن هذه الاماكن تمثل رموزا يستحضرها

الشاعر ويحن إليها ويتذكر من خلالها

مجد أمته ويبت حزنه وشوقه إلى تلك

الحرية التي كان يتمتع بها العربي يوم

كان سيد عصره وهذا ماذهب إليه د .

محمود غناوي الزهيري في تفسير

تلك الظاهرة (٢٤)، وإلى هذا أيضا

ذهب د. احسان عباس الذي قال :

(لعلنا نستطيع إذا لم نخطئ تقدير

هذه الظاهرة أن نراها نزعة موجهة

لنفسيات الشعراء والادباء في البيئات

العربية التي كانت تتجه إلى بحث المجد

العربي) (٢٥).

ويتداخل عنصر الزمان والمكان في

تجربة شعرية واحدة يبث الشريف

فيها معاناته ورفضه للواقع الذي كانت

تحياه الأمة، وهذا ما تحقق في قوله :

إلى كم خضوع لريب الزمان

قعودا ألا طال هذا مناما

ولأنف تحمي لهذا الهوان

ولقلب يأنف هذا المقام (٢٦)

فالشريف هنا في الوقت الذي

يرفض (الزمان) أو السلطان فإنه

يرفض المكان أيضا الذي يتمثل في

(المقام)، ذلك أن أي ظاهرة لا تحدث

في الزمان وحده بل في الزمان والمكان

معاً، فالمكان في خصوصيته ترجمة

صادقة لأحاسيس الشعراء، وهو يرتبط

بالزمن والمصير مرة وبالقيم الإنسانية

والتحدي مرة أخرى.

إن الزمان كثيرا ما يتجاوز معناه

المعجمي ليتحول وفي حدود الخيال

الشعري إلى قوة تتحكم بمصير وحياة

الناس ، وهو بهذا يكون معادلا للسلطان

، فيتخذ الشعراء منه رمزا يحملونه وزر

المصائب التي حلت بهم ويشكونه شكاة

مرة ، فالشعراء عندما لا يستطيعون

مواجهة السلطة فإنهم يتجهون صوب

الزمان يذمونهم ويصبون عليه غضبهم

الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه (٢٩).

إن في شعر الشريف قضية أخرى لها صدى واضح في ديوانه وفيها يلجأ إلى الرمز في أغلب الأحيان ويتجنب الحديث المباشر ونعني بها قضية (الخلافة)، وفي الحقيقة فإن طموح الشريف نحو الخلافة بشكل امتدادا لتمرده على الواقع، وإن كنا لانكر أن الشريف يرى أنه أحق بالخلافة من الجالسين على عرشها، لكن طموح الشريف نحو الخلافة بدأ يظهر ويشد نتيجة لشعوره بضعف الخلافة العباسية وخضوعها التام للبويعيين بحيث أصبح الخليفة العباسي جسدا هامدا لأرواح فيه، وعلى هذا فإن الشريف كان يطمح إلى نقل الخلافة إلى يد قوية تقوم بحقوق الخلافة وواجباتها وتحقق للأمة سيادتها، وفي شعر الشريف الشيء الكثير حول الخلافة يلجأ فيه إلى التلميح ويتجنب التصريح ومن هذا قوله:

لاهم قلبي بركوب العلى

يوما ولا بل يدي السماح
إن لم أنلها باشتراط كما

شئت على بيض الطبى واقترح
أفوز منها باللباب الذي
يغني الاماني نيله والصراح (٣٠)
وقوله:

وحاج في الضمير معضلات
سأسلمها إلى عزم طلب
لأقضيهم أو أقضي بهمى
غريب الوجه في البلد الغريب (٣١)

لينفسوا عن همومهم ويعبروا عما في داخلهم من سخط ونقمة لانتشار الظلم وفساد النظم، وفي شعر الشريف فإن الزمان يشكل طريقا آخر من طرق التعبير عن المعاناة وذلك من خلال وضع مفردة (الزمان) في موضع المساواة مع مفردة (السلطان)، وبتعبير آخر فإن مفردة الزمان أصبحت عند الشريف رمزا من الرموز التي يشير فيها إلى السلطة ويخفي وراءها معانيه الحقيقية. وفي تجربة شعرية أخرى يكاد يفصح الشريف عن معناه من خلال الربط بين مفردة الزمان والسلطان، مما يؤكد حقيقة هذا الرمز في شعره يقول:

لايرعك الحي إن قيل هلك

أخذ المقدار منا وترك

أبتغي عدل زمان قاسط

انما الناس على دين الملك (٢٧)

ومن ذلك قوله:

لم يبق عندي من الإباء سوى

النظرة محمرة من الغضب (م)

وعض كفي على الزمان من

الغيظ وشكوى وقائع النوب (٢٨)

فهذه صورة فيها جمال وابداع وفيها شكوى مرة لذلك الانسان الإبي الذي ضعف ولم يعد عنده سوى النظرة بعين محمرة من الغضب، وعض الكف حنقا على الزمان الذي هو معادل للسلطان ورمز من رموزه، وفي حمرة العين وعض الكف افصاح عن معاناة شديدة وثورة نفسية عميقة والحق (أن أقدر الناس تعبيرا عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه، وأقدرهم تعبيرا عن

الأمر العظيم والغرس الذي هو غارس ،
وهي أيضا (بابا من الحظ مغلق)، والسهم
الذي راش نصله فالشريف هنا يضع
رموزه بنفسه التي من خلالها يلوح إلى
هدفه وممره، ومع هذا فإن طموح
الشريف لم يعد خافيا على أحد ، فقد
اشتهر حتى نقله عنه مترجموه .

ثانيا : الرمزية في شعر الشريف
الرضي :

إن الشريف الرضي كان يلجأ إلى
الرمز وذلك لإخفاء معانيه وعدم رغبته
بالتصريح المباشر وكان هذا يمثل
الاتجاه الأول وهو - في أغلب الأحيان -
يفتقر إلى الجمال الفني والخيال
البعيد لأن الشاعر ينصب اهتمامه
على الفكرة دون الأسلوب أما الاتجاه
الثاني في رمزية الشريف الرضي فهو
الذي يقترب فيه من المنهج الرمزي
الحديث وتتضح فيه بعض السمات
التي عرفت بها الرمزية الحديثة وسبق
أن قلنا أن بعض السمات التي عرفت
بها الرمزية ليست حصرا عليها بل
وجدت في تجارب شعرية قديمة،
وهذا دفع بعض النقاد إلى تلمس هذه
السمات في الشعر القديم والربط
بينها وبين الرمزية الحديثة ، وقد بينا
وجهة نظرنا في هذه المسألة ولكن هذا
لا يمنع من تلمس هذه السمات في شعر
الشريف الرضي وماتصفيه من جمالية
على الصورة الشعرية ، وشفيعنا في
ذلك أنها ظاهرة في شعر الشريف
الرضي إلى درجة أن عد الدكتور
درويش الجندي الشريف الرضي
ثالث ثلاثة تجسدت في شعرهم

وهذه الحاج المعضلات ليست إلا
أمانيه ومطامحه في الخلافة ، وقد
تنبأ له الصابيء بالخلافة وهو الكاتب
الأول للسلطان البويهري ورئيس ديوان
الانشاء ، ولكنه يضمم لفظة (الخلافة)
مخافة اعين الوشاة إلى أن تحققها
الأيام بالفعل، يقول الصابيء :

أبا حسن لي في الرجال فراسة

تعودت منها أن تقول فتصدقا

وقد خبرتني عنك أنك ماجد

سترقى من العلياء أبعد مرتقى

فوفيتك التعظيم قبل أوانه

وقلت: أطال الله للسيد البقا

واضمرت منه لفظة لم ابح بها

إلى أن أرى إطلاقها لي مطلقا (٣٢)

ويرد عليه الشريف بقصيدة عامرة
يعد الرجل فيها بالخير ومشاطرة العز
إذا ماتت الفراسة ، يقول الشريف :

لئن برقت مني مخايل عارض

لعينك يقضي أن وجود ويخدقا

فليس بساق قبل ربعك مربعا

وليس براق قبل جوك مرتقى

وإن صدقت منه الليالي مخيلة

تكن بجديد الماء أول من سقى

أشاطرك العز الذي استفيده

بصفقة راض إن غنيت وأملقا (٣٣)

والقصيدة من قصائد الشريف القوية
، وقد بلغت (٣٣) بيتا ، وتدور كلها حول
شيء واحد هو الخلافة دون أن تذكر فيها
هذه اللفظة ولأمر واحدة، فالشريف يلجأ
إليها من خلال رموز متعددة ، فمرة هي
مخايل عارض، وأخرى هي جديد الماء ثم

خصائص الشعر الرمزي بعد بشار بن برد وأبي تمام (٣٤) ، ونعني بهذه السمات تداخل الاستعارات والمجازات وتراسل الحواس وبسط الافكار لاعن طريق العقل والمنطق وإنما عن طريق الخيال وبعبارة أخرى فإن الشاعر لايعبر عن الحقيقة بصراحة بل يشير إليها بعبارات واستعارات مجازية فهو يترك التفاصيل الصريحة ليبرز فكرته في غلالة من الصور والأحلام معبرا عن عواطفه الدفينة وشعوره العميق بما حوله من مظاهر الطبيعة ، وليس الغرض من هذا إخفاء الحقيقة بل هو المتعة الجمالية والإبداع الفني . فعندما يريد الشريف أن يمدح أباه بالشجاعة ويثني على حسن سياسته في إخماد فتنة حصلت في بغداد فإنه لايقول ذلك بأسلوب تقليدي مباشر ولكنه يلجأ الى التلويع البعيد والصورة المتحركة فيقول :

إذا تخطى عجاجة زحفت
آراؤه والرماح تنهرم

تضحك عن وجهه غياهبها
كانته بالهلال ملتثم
فشقها والحديد مطرد
وخاضها والضراب مضطرم
إذا المذاكي باحت محازمها
واضطرمت في شقوقها اللجم
وقرها والرماح طائشة
وكفها والسيوف تزدحم
إذا استطالت همومه سكرت
في كفه البيض وانتشى القلم (٣٥)
في هذه اللوحة صور متتابعة

ومجازات متداخلة ، فالشاعر يعبر عما في نفسه بعبارات صورية عن طريق الاستعارات والتشبيه مستعينا بما حوله من مظاهر الطبيعة والكائنات المحسوسة، فالآراء تزحف والرماح تنهزم والغياب تضحك والضراب مضطرم ، ولايفوت الشاعر أن يضيف على الأشياء الجامدة من صفات الإنسان وأفعاله، فالهموم سكرو والرماح طائشة والقلم في نشوة وسرور، فمن سمات الأدب الرمزي أن يمنح الشخصية الواعية لما حولنا من الأشياء بحيث يشكل الإنسان مع الكائنات وحدة شاملة.

ومن الصور الشعرية الأخرى التي تتضح فيها هذه السمات قوله في وصف ليلة غابت نجومها :-

سبقت إليك العزم طائشة الخطى
فنجت وأعناق المطي تفوق
جذبت بضبعي من تهامة قاصدا
والنجم في بحر الظلام غريق
مستشريا برقاً تقطع خطه
قله على طرر البلاد شروق
هز المجرة أفقه وكأنها

غصن بأحداق النجوم وريق
مج الظلام الفجر عنه كأنما
الأضواء في شفة الغياطل ريق (٣٦) (م).
في هذه اللوحة الرمزية تتتابع الصور كحلل حائر لا كحقيقة صريحة ففي قوله: (والنجم في بحر الظلام غريق) صورة تشير إلى شدة الظلام وهوله وفيها خيال بعيد ذلك الذي جعل من السماء بحرا والنجوم غرقى فيه ،

ياليلة تكسر ألاحظها
 كأنها مكحولة بالغيوم
 أحيث شآبيب الحيا منزلا
 مات لنا فيه الزمان القديم
 أيام يغدو الروض مستبشرا
 ونجتلي تلك الربى والرسوم (٣٨)
 إن الشريف في هذه الصورة يريد
 أن يصور طغيان الهموم على نفسه
 وهو لم يصرح بذلك مباشرة ذلك أن
 التصريح يذهب بثلاثة أرباع اللذة
 الشعرية ، فهو يلمح من خلال صور
 متشابهة تعكس مايجول في خاطره
 ، ففي الصورة ألوان وإشارات يمكن
 أن نستشف المعنى من ورائها، فليلة
 الشريف غاب بدرها وحاربتها في
 الظلام النجوم وهي مكحولة في
 الغيوم، وهذه صور تنبئ عما يجول
 في نفس صاحبها من هموم سواء أكان
 يتقصّد الشاعر أن يظهر ذلك أم لا
 ، فالرمز ينمي إلى مجالين، الشعور
 والاشعور (٣٩)، والشاعر هنا يفرغ
 مشاعره الباطنية في صور محسوسة
 يستمدّها من الطبيعة والأشياء التي
 تقع حوله، وفي تذكر الشريف لزمانه
 القديم ولجوئه إلى روضه المستبشر
 مايعكس ثقل الهموم على نفسه ، لأن
 هذا يعني الهروب من الواقع والإحتماء
 بالماضي، فالرمز يوحي بالفكرة من
 خلال الصور التي تستند إلى شيء من
 الغموض وهذا يوفر متعة للنفس التي
 تأخذ بتأمل النص ومحاولة استشفاف
 المعنى الكامل من ورائه .
 وتتضح هذه السمات - أيضا- في
 قوله :-

وفي البيت الثالث يشبه البرق بالخيط
 مرة وبالشمس مرة أخرى على سبيل
 الاستعارة المكنية ، وذلك أن الشروق
 من صفات الشمس وإعارها الشاعر
 للبرق ، وفي قوله : (كأنها غصن
 بأحداق النجوم وريق) يتداخل التشبيه
 مع الاستعارة فهو جعل للنجوم أحداقا
 على سبيل الاستعارة المكنية ، وشبه
 المجرة بالغصن وشبه النجوم بالأوراق،
 فالصور هنا تتلو بعضها بعضا دون
 علاقة منطقية، وهذا من سمات الشعر
 الرمزي حيث تتجمع الالفاظ ليس
 حسب المنطق لتحقيق معنى يفهمه
 الجميع، ولكن حسب الحس الشخصي
 لظواهر انفعالات نفس الشاعر وحده ،
 وليل الشريف هذا الذي يصوره هو
 ليل من واقع الحياة لكن الشريف لم
 يصوره بمنطقية جامدة فجاءت الصور
 فيها كثرة وحركة وسرعة فكأن الشاعر
 يفتت الأشياء، فالصورة الرمزية واقعية
 بحسب أصلها ولكنها غير واقعية في
 علاقاتها وتشكيلها الفني، ويبدو لنا
 في كثير من الأحيان أن الشاعر يعبث
 في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعية
 غير أن الحقيقة لأعبث هناك إذ ليس
 من الضروري أن يكون عالم الوجدان
 مطابقا لعالم الواقع (٣٧) .

وتتضح السمات الرمزية -أيضا-
 في صورة شعرية يصور فيها طغيان
 الهموم على نفسه في قوله :

لأعادت الكأس عليل النسيم

بعدي ولاضضت ختام الهموم

في ليلة غاب معي بدرها

وحاربتها في الظلام النجوم

خذي حديثك من نفسي عن النفس

وجد المشوق المعنى غير ملتبس

الماء في ناظري والنار في كبدي

إن شئت فاغترفي أو شئت فاقتبسي

كم نظرة منك تشفي النفس عن عرض

وترجع القلب مني جد منتكس

تلذ عيني وقلبي منك في ألم

فالقلب في مأثم والعين في عرس (٤٠)

في هذه الأبيات يريد الشريف أن

يعبر عن حالة نفسية ، حالة شعوره

باللذة والالام في آن واحد ، فعيته تتمتع

بجمال من يحب ، وقلبه يتحرق من

شدة الالم لعدم استطاعته الوصال ،

لكن الشريف لايعبر عن ذلك بمثل

هذه النثرية المباشرة ، وإنما يلتفت إلى

ماحوله من المحسوسات والمنظورات

ليشكل منها صورة شعرية توحى

بحالته النفسية فقولته : (الماء في

ناظري ، ونظرة تشفي النفس ، وتلذ

عيني ، والعين في عرس) توحى بحالة

الانشراح ، وقولته : (النار في كبدي ،

والقلب جد منتكس ، وقلبي منك في

الم ، والقلب في مأثم) توحى بحالة

الحرقه والتلف والألم ، فالتناقض

بين الشفاء والانتكاس واللذة والالم ،

والمأثم والعرس ، يوحي بحالة التناقض

النفسي التي يعايشها الشاعر ، فالصور

هنا بمثابة كشف درامي في شكل رمزي

مقنع عن صراع الشاعر وتوتراته ، ولا بد

من الاشارة - هنا - إلى روعة الإيقاع

وموسيقية الالفاظ في هذه الصورة ،

وكان للرمزين عناية فائقة بالموسيقى ،

فالشعر عندهم شحنة ايحائية تنبجس

(بانفعال اللفظة الموحية كما تنبجس

الخواطر والانفعالات والعواطف في

النفس عند سماع النغمة الموسيقية)

(٤١) وكان ملاريه وهو من زعماء

المدرسة الرمزية يرى أن أثر الشعر في

النفس يجب أن يتجاوز أثر الموسيقى ،

ويرى في الصمت مثله الاعلى ، فهو

ابلق في تعبيره الموسيقي من أية

اغنية ، وحديث الشريف في الصورة

السابقة حديث صامت هامس ، حديث

المحب المتألم ، فكأن الشريف يتكلم من

خلال أنفاسه ، ولا يخلو من دلالة تكرار

حرفي السين والشين بكثرة فهما من

حروف الهمس ، وإيقاع الكلمة يحاكي

معناها كما تحاكي الهديل صوت

الحمامة والخير صوت الماء ،

وثمة مظهر آخر من مظاهر الرمزية

الحديثة يتضح في شعر الشريف ونعني

به تراسل الحواس وهو وصف مدركات

كل حاسة من الحواس بصفات مدركات

الحاسة الأخرى ، وكأن الشاعر يسمع

بعينه ويرى بلسانه ويتذوق بلمسه ،

ومن المعلوم أن أول مايبشر به الرمزيون

هو إجراء الفوضى في مدركات الحواس

المختلفة ، ويندرج تراسل الحواس تحت

السمة الأساسية للصورة الرمزية

لأنه يمثل توارى العلاقات المنطقية

التي تربط بين عناصر الواقع ، لتحل

محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات

الشاعر ، وبالتالي فإن الصورة تتشكل

على وفق الإحساس الباطني وخفايا

الشاعر النفسية ، ولعل جمالية

الصورة القائمة على تراسل الحواس

تعود إلى أنها تثير فينا عنصر المفاجأة

من خلال علاقاتها اللامنتظمة ، فهي

ترينا التماثل في اللاتماثل (٤٢) . وفي

شعر الشريف يتضح مثل هذه اللمحات

القائمة على التراسل ، وبخاصة في المقطوعات القصيرة، وفي مقدمات قصائده الطويلة ، ذلك أن الشاعر متفرغ فيهما لنفسه وفنه أكثر من انشغاله بأي شيء آخر. ومن صورته الشعرية التي تتضح فيها خاصية التراسل قوله :

ودهما من ليل التمام قطعتها

أغني حذاء والمراسل تطرب

أقول إذا خاض السميران في الدجى

أحاديث تبدو طالعات وتغرب

الأغنياني بالحديث فأنتني

رأيت ألد القول ما كان يطرب

ونشوان من خمر النعاس ذمرته

وطيف الكرى في العين يطفو ويرسب(٤٣)

وانت تجد في كل هذا تنزواج

سمعي بصري أو ذوقي تجريدي، ففي

البيت الأول تتزواج الصورة البصرية

مع الصورة السمعية ففي قوله :-

(ودهما من ليل) :- إحساس بصري،

وفي (أغني حذاء) إحساس سمعي ،

وتظهر قوة التشخيص لتعكس انفعال

الشاعر وإحساسه بما حوله، فطرب

المراسل هو في حقيقته طرب الشاعر

نفسه ، لأن في التشخيص يسقط

الشاعر ماضي نفسه على الكائنات

الأخرى، ويعيرها صفاته وأفعاله. وفي

قول الشاعر :- (أحاديث تبدو طالعات

وتغرب) ، تراسل سمعي بصري ، فهو

يشبه الأحاديث بالنجوم ويعطيها من

صفاتها المتمثلة بالطلوع والغروب ،

وفي : (رأيت ألد القول) حلول ذوقي

في طابع صوتي فالشاعر يلتذ بالقول

كما يلتذ غيره بالطعام والشراب ،

وفي :- (ونشوان من خمر النعاس)، حلول ذوقي في طابع تجريدي قائم على أساس تشبيه النعاس بالخمر ، وفي هذا خروج بالتشبيه من صورته الخارجية إلى صورة داخلية تعتمد على الإحساس الباطني فالصورة - هنا - لا تمثل هيئة النعسان الخارجية بقدر ما تجسد حالته النفسية . ولا بد من الإشارة إلى روعة الصورة في قوله (وطيف الكرى في العين يطفو ويرسب) ، ففيها خيال بعيد ذلك الذي يجسد الطيف وهو يطفو ويرسب بين الأجفان.

وقد تتداخل الصورة الذوقية واللمسية في إطار صورة شعرية واحدة كما في قوله :

ومعتادة للطيب ليست تغبه

منعمة الاطراف تدمى من اللمس

إذا مادخان الند من ثوبها علا

على وجهها أبصرت غيما على شمس(٤٤)

إن الشاعر في قوله : (ومعتادة

للطيب ليست تغبه) واقع تحت

تأثير حاسة الشم ، ثم مالبث أن

تحول عنها إلى الصورة اللمسية في

(منعمة الاطراف) والتي كثفها بشدة

في (تدمى من اللمس) ، وفي البيت

الثاني يتحول الشاعر إلى الصورة

الشمسية في قوله : (إذا مادخان الند من

ثوبها علا) وعندما أراد المبالغة بهذه

الصورة وضع إلى جانبها صورة بصرية

في (أبصرت غيما على شمس)، وهذا

التراسل قائم على تشبيه الطيب بالغيم

والحببية بالشمس ، وهذه المبالغة فيها

جمال وادهاش، وقد جعلت الصورة

أكثر تأثيراً، فالغاية المتوخاة من الشعر الرمزي هي الانفعال الجمالي الذي تسببه حركة المادة المختلفة التي نلمحها بوساطة حواسنا، ووصف الأشياء وصفا واقعيا مثل ماهي عليه ليس فيه جمال، ولكن المبالغة التي تبعث على المفاجأة، وتقتيت عناصر الواقع وإعادة صياغتها بحسب الحس الشعوري والنفسي للشاعر هو ما يطلبه الشعر الرمزي .

وكثيرا ما يجنح الشريف في تراسل أحاسيسه بين حاسة البصر والحواس الأخرى، ويتضح التراسل البصري الشمي في قوله :

سقى الله أرضا جاور القطر روضها

إذا المزن تسقي والاباطح تشرب
سكنتك والايام بيض كأنها

من الطيب في اثوابنا تتقلب (٤٥)
ففي قوله : (والايام بيض) حلول بصري في طابع تجريدي الغرض منه اظهار السعادة التي كان يعيشها الشاعر في ايامه الماضية ، وسرعان ما تحولت الصورة البصرية إلى صورة شمسية في قوله (من الطيب....) لتغطي حاسة الشم على حاسة البصر وتبدو الايام وهي تتقلب في عطرها، وقد تراسل احاسيس الشاعر بين حاستي البصر والذوق كما في قوله :

وركب تفرى بينهم قطع الدجى

يسير على البيداء ينتهب التريا

يصدون عن ورد الكرى وعيونهم

خوامس حتى تشرب المنظر العذبا (٤٦)

ففي قوله : (يصدون عن ورد الكرى)

حلول ذوقي في طابع تجريدي الغاية منه تبيان قوة فتيان الشريف وشدة عزيمتهم، وفي : (وعيونهم خوامس) تراسل بصري ذوقي فالخوامس تعني شدة العطش ، أي أن عيونهم عطشى، وفي هذا تشبيه للعيون بالابل، لأن الكلمة تستعمل اصلا للابل التي ترعى اربعة ايام وترد اليوم الخامس ، وفي (تشرب المنظر العذبا) تكثيف لتراسل احاسيس الشاعر بين البصر والذوق. وقد تراسل احاسيس الشاعر بين حاستي البصر والسمع كما في قوله في وصف الذئب :

إذا فات شيء سمعه دل أنفه

وإن فات عينيه رأى بالمسامع

أوب والظلماء تضرب وجهه

إلينا بأذيال الرياح الزعازع (٤٧)

فهذه صورة حية متحركة تجسد حالة الذئب الذي انهكه الجوع فأخذت حواسه جميعا تبحث عن شيء ما، فهو يسمع بأنفه ويرى بسمعته، وقد تداخلت أحاسيس الشاعر بين حاستي البصر واللمس في قوله: تأوب والظلماء، (بصري) وبين تضرب وجهه (لمسي).

نكتفي بهذا القدر من النصوص ، وللشريف تراسلات أخرى تتداخل فيها حواسه المختلفة مع بعضها لتعكس حالة من حالات التداخل النفسي التي يعانيها الشاعر، فهو يشرب من الهوى (٤٨) (ذوقي تجريدي)، وممر اليأس حلو الجود (٤٩) (ذوقي تجريدي)، ويقطف بالعين وردا (٥٠) (بصري لمسي)، وصبحه أمر صبح ينتظر (٥١) (ذوقي بصري) ، وهو يشم ثرى الأرض

بذكره (٥٢) (بصري شمسي) ... إن
تراسل الحواس عند الشريف يشكل
منفذاً من منافذ الخيال التي يلجأ
إليها بعد أن تضيق عليه طرق القول
في محاولة منه لإفراغ ماضي نفسه من
أحاسيس ومشاعر مضطربة ومتداخلة
تتبع من الاحساس الباطني لديه ،
ولهذا فإن القارئ قد يفهم معاني
الشاعر ولكنه لا يدرك جميع اصداؤها
وشعاعاتها .

الهوامش

(١) ينظر في ترجمة الشريف
الرضي : وفيات الاعيان، لابن
خلكان، ٤٤/٢، تاريخ بغداد، للخطيب
البغدادي، ٢٤٦-٢٤٧، يتيمة الدهر،
للثعالبي، ١٢٦/٢ وما بعدها ، شرح نهج
البلاغة، لابن ابي الحديد ، ٤٧/١ .

(٢) يتيمة الدهر ، للثعالبي ،
١٣٦/٣ .

(٣) عبقرية الشريف الرضي
د. زكي مبارك، ٩/١، وينظر الرضي في

شعر الشريف الرضي ، حميد
مخلف الهيتي ، ١٤٤، ضمن كتاب

الشريف الرضي دراسات في ذاكرة
الالفية .

(٤) ينظر تاريخ بغداد ، للخطيب
البغدادي ، ٢٤٧/٢ .

(٥) تنظر آثاره في : تاريخ بغداد ،
للخطيب البغدادي، ٢٤٧/٢ ، يتيمة

الدهر، للثعالبي، ١٢٦/٢، الحماسة
في شعر الشريف الرضي ، محمد

جميل شلش، ٨٦ وما بعدها، الشريف
الرضي في آثار الدارسين ،

كوركيس عواد، ٢٣٣ وما بعدها، ضمن

كتاب الشريف الرضي دراسات
في ذاكرة الالفية .

(٦) سورة آل عمران ، الآية ٤١ .

(٧) ينظر البيان والتبيين،
للجاحظ، ٧٦/١ وما بعدها، الرمزية في
الادب

العربي، د- درويش الجندي، ٤٠

(٨) تمهيد في النقد الحديث ، روز
غريب ، ٢٢٩ .

(٩) في حادثة النص الشعري ،
د. علي جعفر العلاق، ٥٥

(١٠) الشريف الرضي بين دكتورين،
مارون عبود، مجلة الاديب السنة
الرابعة، العدد السادس ، ٦ .

(١١) النقد الادبي الحديث،
دمحمد غنيمي هلال ، ص ٤٢٢ .

(١٢) ينظر تمهيد في النقد
الحديث، روز غريب، ص ٢٣٢ .

(١٣) ينظر الكامل ، ابن الاثير ،
٤٥٠/٨ .

(١٤) نفسه ، ٧٩/٨ .

(١٥) نفسه ، ٧١٠/٨ .

(١٦) الديوان ، ٣٦/١ .

(١٧) الديوان ، ٢٦٧/١ .

(١٨) ينظر الرؤى الاجتماعية
والاخلاقية في شعر الشريف الرضي

د. محمود الجادر ، ١٠١، ضمن كتاب
الشريف الرضي ، دراسات

في ذاكرة الالفية .

(١٩) الديوان ٣٤٣/١ ، والحمى،
والرمل، والجزع كلها اسماء للمواضع

في الحجاز .

- (٢٠) نفسه ٢/٢٩٧.
- (٢١) نفسه ٢/٤١٠ ، والسمرات ،
والنقا اسماء مواضع في الحجاز
- (٢٢) ينظر الرؤى الاجتماعية
والاخلاقية في شعر الشريف ،
د.محمود
- الجادر، ١٠٢، ضمن كتاب الشريف
الترضي دراسات في ذاكرة
الالفية.
- (٢٣) ينظر جماليات المكان، اعتدال
عثمان، بحث منشور في مجلة
الاقلام، العدد الثاني، ٧٦، ١٩٨٦.
- (٢٤) الادب في ظل بني بويه د.
محمود غناوي الزهيري، ١٦٤.
- (٢٥) الشريف الرضي، إحسان
عباس، ٢٢٦.
- (٢٦) الديوان، ٢/٣١٩-٣٢٠.
- (٢٧) الديوان، ٢/١١٣.
- (٢٨) الديوان، ١/١٩٢.
- (٢٩) فن الشعر، أرسطو، ٤٨.
- (٣٠) الديوان، ١/٢٥٦.
- (٣١) نفسه، ١/١٠٤.
- (٣٢) نفسه، ٢/٨٩-٩٠، وينظر
رسائل الصابي والشريف الرضي ،
٤٠.
- (٣٣) نفسه، ٢/٩٠-٩١.
- (٣٤) الرمزية في الادب العربي،
د.درويش الجندي، ٢٤٥، وينظر
الشريف
- الترضي، الدكتور محفوظ، ٦٣.
- (٣٥) الديوان، ٢/٣٦٠
- (٣٦) الديوان، ٢/٥٠، وتفوق : من
- قولهم: ما ارتد على فوقه، أي مضى
ولم يرجع.
- (٣٧) ينظر الشعر العربي المعاصر،
د.عز الدين اسماعيل، ١٢٧،
والشريف الرضي، د.محمود، ٦٣.
- (٣٨) الديوان، ٢/٣٦٢-٣٦٣.
- (٣٩) الصورة الادبية، مصطفى
ناصف، ١٧٢.
- (٤٠) الديوان، ١/٥٥٧.
- (٤١) الرمزية في الادب العربي، د.
درويش الجندي، ١١٦.
- (٤٢) ينظر الصورة الفنية معيارا
نقديا، د.عبد الاله الصائغ، ٤١٥.
- (٤٣) الديوان، ١/١١٠ والمراسيل
الناقاة السهلة السير
- (٤٤) الديوان ١/٥٦٥
- (٤٥) نفسه، ١/١٠٩.
- (٤٦) الديوان، ١/٢٠٠.
- (٤٧) الديوان، ١/٦٦١.
- (٤٨) نفسه، ٢/٥٦٧.
- (٤٩) نفسه، ١/٣١٧.
- (٥٠) نفسه، ١/٣٤٢.
- (٥١) نفسه، ١/٤١٨.
- (٥٢) نفسه، ٢/٥٦٢.

المصادر

- ١- الادب في ظل بني بويه ،
د.محمود غناوي الزهيري، مطبعة
الامانة، مصر، ١٩٤٩ م .
- ٢- البيان والتبيين ، الجاحظ
(ابوعثمان عمرو بن بحر)، مكتبة

- الخانجي ، الطبعة
الثالثة ، القاهرة ، ١٩٦٨م .
- ٣- تاريخ بغداد ، الخطيب
البغدادي (ابو بكر أحمد بن علي) ت
٤٦٣هـ) ، القاهرة ١٩٢٩م .
- ٤- تمهيد في النقد الحديث ، روز
غريب ، دار الكشف ، بيروت ، ١٩٧١م
- ٥- جماليات المكان ، اعتدال
عثمان ، مجلة الاقلام ، بغداد ،
العدد الثاني ، ١٩٨٦م .
- ٦- الحماسة في شعر الشريف
الرضي ، محمد جميل شلش ،
المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، الطبعة
الثانية ، بغداد ، ١٩٨٥م .
- ٧- ديوان الشريف الرضي دار
صادر ، بيروت ، ١٩٦١م .
- ٨- رسائل الصابي و الشريف
الرضي ، تحقيق د. محمد يوسف
نجم ، دائرة
المطبوعات والنشر ، الكويت
، ١٩٦١م .
- ٩- الرمزية في الادب العربي
، د. درويش الجندي ، مكتبة
النهضة ، القاهرة ، ١٩٥٨م .
- ١٠- شرح نهج البلاغة ، ابن
ابي الحديد ، (ت ٦٥٥هـ) ، بيروت
، ١٩٦٤م .
- ١١- الشريف الرضي ، الدكتور
محفوظ ، منشورات مكتبة بيروت ،
١٩٤٤م .
- ١٢- الشريف الرضي بين
دكتورين ، مارون عبود ، مجلة الاديب
البيروتية ، العدد
السادس ، السنة الرابعة ،
١٩٤٥م .
- ١٣- الشريف الرضي ، د. احسان
عباس ، دار بيروت ، بيروت ،
١٩٥٩م
- ١٤- الشريف الرضي دراسات
في ذاكرة الالفية ، لمجموعة من
الباحثين ، دار آفاق
عربية ، بغداد ، ١٩٨٥م .
- ١٥- الشعر العربي المعاصر ،
قضايا وظواهره الفنية والجمالية ،
د. عز الدين
اسماعيل ، دار الفكر العربي
، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، بدون
تاريخ .
- ١٦- الصورة الادبية مصطفى
ناصر ، دار الاندلس ، بيروت ، الطبعة
الثالثة ١٩٨٢م .
- ١٧- الصورة الفنية معيارا نقديا
، د. عبد الاله الصائغ ، دار الشؤون
الثقافية ،
بغداد ، ١٩٨٧م .
- ١٨- عبقرية الشريف الرضي
، د. زكي مبارك ، الطبعة الرابعة ،
القاهرة ، ١٩٥٢م .
- ١٩- فن الشعر ، ارسطو ، ترجمة
عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ،
الطبعة الثانية ،
بيروت ، ١٩٦٠م .
- ٢٠- في حداثة النص الشعري
، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون

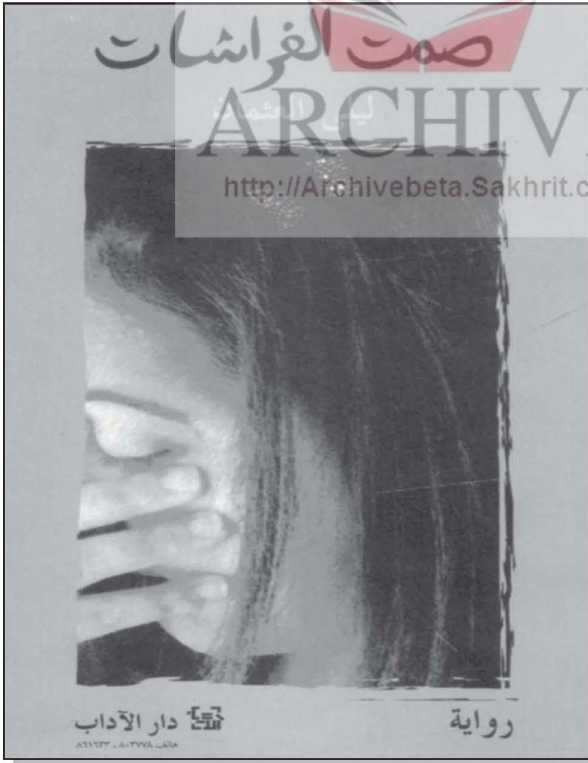
- القافية ، بغداد ، ١٩٩٠م.
- ٢١- الكامل في التاريخ ، ابن
الاثير (عز الدين) ، دار صادر
بيروت، ١٩٦٦م.
- ٢٢- النقد الادبي الحديث ، د. محمد
غنيمي هلال، دار الثقافة ، بيروت ،
١٩٧٣م.
- ٢٣- وفيات الاعيان ، ابن خلكان
(شمس الدين احمد بن ابراهيم
ت٦٨١م) القاهرة، ١٩٤٨م.
- ٢٤- يتيمة الدهر ، الثعالبي (ابو
منصور عبد الملك بن محمد ت)
٤٢٩هـ) القاهرة ، ١٩٦٥م



قراءات

أسلوبية صمت الفراشات.. قراءة في رواية ليلى العثمان

بقلم: د. سمر روجي الفيصل
(الإمارات العربية المتحدة)



أرغب في القول،
وأنا مقبل على
تحليل أسلوبية رواية
(صمت الفراشات)
(1). ليلي العثمان،
إن الخبرة في تحليل
النصوص الروائية
تقود صاحبها الناقد
المحلل إلى إنعام
النظر في المقولة
الأسلوبية الراسخة،
وهي: فردية نظام
الأسلوب؛ أي أنه
نظام لا يُقاس غيره
إليه، ولا يمكن قياسه
إلى غيره. (وما يُفسرُ
هذا الأمر هو النص
نفسه. فالنظام يولد
معه ويتشكل به.

**السمة الأسلوبية الأولى في
(صمت الفراشات) هي استعمال
ليلي العثمان المفردات اللغوية
العربية استعمالاً خاصاً بها، سواء
أكانت هذه المفردات أفعالا أم
مصادم أم حروفاً أم غير ذلك.**

عشرين سنة ونيف، هي رواية (المرأة والقطة) المطبوعة عام ١٩٨٥ (٣). فمن يُنعم النظر في الروایتين القديمة والجديدة يكتشف المؤتلف والمختلف في نظام أسلوبيهما. من ذلك مثلاً: إن الروایتين تبدآن بالحاضر الروائي ثم تستدعيان الماضي الذي قاد إلى هذا الحاضر. فسالم في حاضر (المرأة والقطة) نزيل السجن، مصاب بهمس، متهم بقتل (حصة). ولكن الرواية سرعان ما تترك حاضر سالم لتسرد حكاية والده وما عاناه من أخته المتسلطة، وما يرتبط بهذه الحكاية من طرد أم سالم والسيطرة على سالم نفسه. ونادية في حاضر رواية (صمت الفراشات) تحاور الطبيب الذي ينصح لها بإجراء عملية لحبالها الصوتية، ولكنها سرعان ما تترك هذا الحاضر لتسرد حكايتها في قصر زوجها العجوز نايف، وما يرتبط بهذه الحكاية من ظلم وهدر كرامة. وكأن ليلي العثمان تفضل، وهي تبدع نظاماً لأسلوب كل رواية من رواياتها، الانطلاق من حاضر الحكاية إلى الماضي الذي صنع هذا الحاضر. يؤكد هذا التفضيل الأسلوبية الرواية الثانية ليلي العثمان، وهي رواية (وسمية تخرج من البحر) (٤). التي صدرت عام ١٩٨٦. فهذه الرواية

ولذا فهو لا يصلح لإنتاج أسلوب آخر(2). هذه المقولة تعني أن نظام الأسلوب في رواية (صمت الفراشات) مغاير لنظام الأسلوب في رواية (المرأة والقطة)، وهي أول روايات ليلي العثمان. فالنظام فردي بالنسبة إلى صاحبه الروائي؛ لأنه يبدع نظاماً لكل رواية من رواياته. والنظام نفسه فردي بالنسبة إلى الروائيين الآخرين الذين لا يستطيعون قياس نظام (صمت الفراشات) أو (المرأة والقطة) إلى نظام يرغبون في ابتداعه في رواياتهم اللاحقة، أو نظام كانوا ابتدعوه في إحدى رواياتهم السابقة. والمسوّغ السائد للتفرد الأسلوبية في كل رواية من الروايات هو الارتباط الوثيق بين شكل التعبير وشكل المضمون؛ أي أن (صوغ) الرواية (صوغ) مقصود لذاته، بغية إحداث أثر جمالي في المتلقي، وعدم الاكتفاء بالأثر الإبلاغي، أو النفعي، الذي يتحقق بواسطة إيصال الحكاية الروائية له.

وإذا كانت خبرتي في تحليل النصوص تؤكد التفرد في نظام أسلوب كل رواية من الروايات، فإنها تقترح إضافة أمرين إلى التوضيح السابق لهذا التفرد:

أولهما: توافر قدر أسلوبية مشترك بين الأنظمة الأسلوبية الروائية، سواء أكان هذا القدر المشترك خاصاً بروائي واحد أم كان عاماً شاملاً الروائيين كلهم. فرواية (صمت الفراشات) التي صدرت عام ٢٠٠٧ تملك نظاماً أسلوبياً ذا صلة قري بالنظام الأسلوبية في أول رواية أصدرتها ليلي العثمان قبل

لا تنك في أن ولوع أسلوب ليلي
العثمان بالصفات المجازية ناتج
عن مخيلتها التي انتقت الصفة
الدالة على الموقف النفسي من
الموصوف. وهي مخيلة مجنحة.
لا تعوزها الصفات المجازية، ولا
يعوقها تعدد المواقف وتنوعها.

تطرح في بدايتها حاضر عبدالله وهو
في قارب صيده، ولكنها تتركه يسترجع
ماضيه وما ارتبط بهذا الماضي من حبه
(وسمّية) وغرقها في البحر، وإن كانت
وقفة السارد في حاضر هذه الرواية
أكثر طولاً وتفصيلاً (٥). من وقفته في
حاضر الرواية السابقة (المرأة والقطعة)
ووقفته اللاحقة في حاضر رواية (صمت
الفراشات)، دون أن يكون للزمن أية
علاقة بنظام أساليب الروايات الثلاث،
إذ إن الروائيتين الأولىين صدرتا في
زمنين متقاربين (١٩٨٥ و ١٩٨٦)، في
حين تأخر زمن صدور الرواية الرابعة
إلى عام ٢٠٠٧م.

وثانيهما: امتزاج الأسلوب بالفني.
ذلك أن القدر الأسلوبى المشترك الذي
أشرت إليه في الفقرة السابقة هو
(افتتاحية الرواية) وهذه الافتتاحية
عمل فني لا تتخلّى عنه غالبية الروايات
شأنه في ذلك شأن الزمن والشخصيات
والمكان والسرد، فضلاً عن العلاقات
البنوية بين هذه المكونات في البناء
الفني للرواية. ولكن البناء الفني لا
يُقدّم وحده، بل يُقدّم بوساطة البناء
اللغوي، أو ما أسميه اختصاراً:

أسلوب الرواية. ولا فصل في هذه

الحال بين الفني والأسلوبى؛ لأنهما
ممتزجان في نسق لغوي كلي واحد
هو لغة الرواية. وهذا النسق خاضع
للتنوّعات الفردية، أو التفرد الأسلوبى
كما سبق القول. إذ إن كل روائي يفضل
بنى معيّنة (٦)، ويخلق بحسب تعبير
تودوروف لغة من لغة، منطلقاً من لغة
موجودة في أثناء ابتداعه لغة جديدة
هي لغة أثره الفني (٧). وكأن الروائي
في أثناء ابتداعه نظام أسلوب روايته
يخضع خضوعين: خضوعاً للموروث
العام للنوع الروائي الذي رسّخ المكونات
الفنية من زمن ومكان وشخصيات
وسرد... وخضوعاً للموروث اللغوي
العربي الذي رسّخ تقاليد بلاغية في
بناء الأثر الفني بناءً جمالياً.

إن الأمرين السابقين (توافر
قدر أسلوبى مشترك بين الروايات،
وامتزاج الأسلوبى بالفني) يُقيّدان
مفهوم (التفرد الأسلوبى)، ويجعلان
المصطلح أكثر دقة بالنسبة إلى الواقع
اللغوي للرواية، وقد رأيت من المفيد،
قبل الخوض في تحليل أسلوب (صمت
الفراشات) وحده، القول إن ليلي
العثمان خضعت، على سبيل التمثيل
لا الحصر، للموروث العام للرواية،
فوضعت لكل رواية من رواياتها الثلاث
افتتاحية. وهذا يعني أنها شاركت
الروائيين العرب في الخضوع لضرورة
توافر الافتتاحية في بداية الرواية،
ولكن البناء اللغوي لهذه الافتتاحية في
كل رواية من روايات ليلي العثمان الثلاث
جاء مغايراً للبناء اللغوي للافتتاحية
عند الروائيين العرب، وإن كان البناء
اللغوي نفسه خاضعاً للموروث اللغوي
البلاغي العربي. ففي نظام أسلوب

المفردات اللغوية العربية استعمالاً خاصاً بها، سواء أكانت هذه المفردات أفعلاً أم مصادر أم حروفاً أم غير ذلك. ويمكنني القول إن مكونات هذا الاستعمال الخاص، هي:

١- التركيز والتكرار:

في رواية (صمت الفراشات) تركيز واضح على مفردات معينة، تجلّى في تكرار استعمالها في الرواية، وهذا ما جعل هذه المفردات سمة من سمات الأسلوب الروائي ليلي العثمان في رواية (صمت الفراشات). من ذلك الجذر (ص م ت) الذي استعملته ليلي العثمان ابتداءً من الصفحة الأولى في الرواية، وراحت بعد ذلك تتّوَع استعماله، بين الفعل الماضي (صمّت)، وفعل الأمر (اصمّي)، والمصدر (الصمّت)، واسم الفاعل (صامت، صامتة)، فضلاً عن استعمالها في التراكيب الإضافية (صمت الأثاث وصمت القبور، مثلاً)، والتراكيب الوصفية (صمّت ثقيل وصمّي اللذيد، مثلاً). كذلك الأمر بالنسبة إلى لفظة (فراشة) التي استعملتها ليلي العثمان معرفة ونكرة مرات كثيرة، كما استعملتها اسماً موصوفاً في التراكيب الوصفية (الفراشة المشتاقة- الفراشات الرشيقّة- فراشات مجنونات- فراشة حرة)، ومضافاً إليه في التراكيب الإضافية (تطايرت في الشقة مثل فراشة- مثل فراشة هشة)، واستعملتها أيضاً مفردة (فراشة) وجمعاً (فراشات).

وإذا كان التركيز على اللفظتين السابقتين انعكاساً رمزياً لعنوان الرواية (صمت الفراشات) الدالّ على

افتتاحية (المرأة والقطعة) تناوب بين السرد الذي ينهض به الراوي العالم، والحوار بين سالم والمحامي، ثم الحوار بين سالم والطبيب. وتناوب آخر بين الحوار الخارجي والمونولوج الداخلي، أو: الحوار بين سالم والطبيب ثم انكفاء سالم على ذاته ونجواه الذاتية. والتناوب، في شكله، عمل أسلوبى يهدف إلى تقديم تعددية أسلوبية لكل من المحامي والطبيب وسالم. أما افتتاحية (صمت الفراشات) ففيها تناوب واحد بين السرد الخارجي الذي تقدّمه نادية (الساردة المثلثة) بضمير المتكلم، والحوار مع الطبيب، دون أن يوحى نظام الأسلوب في هذه الرواية بأية تعددية، بل إنه يوحى بهيمنة أسلوب واحد، وهو أسلوب نادية الساردة المثلثة.

يمكنني، بعد التمهيد السابق، تحليل أسلوب رواية (صمت فراشات) من خلال السمات الأسلوبية الثلاث التي تُشكل الطبقات اللغوية للنص الروائي، وهي: مستوى المفردات، ومستوى التراكيب، ومستوى الدلالة. ولكنني سأكتفي هنا بتحليل مستوى المفردات، مركزاً على الجانب اللغوي الأسلوبى الصرف، ولكن هذا التركيز لا ينعني من تقديم إشارات عجلّى إلى العناصر الفنية والمضمونية للرواية، دون أن يكون من هدفي تحليل جانبها الفني أو المضموني، أو الإحاطة الكلية بهذين الجانبين.

مستوى المفردات:

السمة الأسلوبية الأولى في (صمت الفراشات) هي استعمال ليلي العثمان

من أشكاله، مادامت الرواية تخلو من تعدد الأساليب تبعاً لخلوها من تعدد الشخصيات، وانصرافها إلى شخصية واحدة ليس غير وهذا الأمر لا يعني أن رواية (صمت الفراشات) خالية من الشخصيات، ولكنه يعني أن هناك شخصية واحدة مهيمنة، تقدم الرواية بأسلوبها. وتقدم ضمن هذا الأسلوب الشخصيات الأخرى، دون أن تسمح لها بتقديم نفسها بأسلوب خاص بها. وإذا كان ذلك كذلك فإن من الحاجات الأسلوبية أن تستعمل الشخصية المحورية أفعال الأحاسيس في أثناء تعبيرها اللغوي عن حركتها الداخلية. فهي وحدها التي تعرف ما تحس وما تشعر به، وهي وحدها المعبرة عنه في أسلوب رواية (صمت الفراشات) مادامت الرواية تخلو من راو عالم تتسع معرفته كل شيء في عالم الرواية، ويستطيع بوساطة هذه المعرفة نقل دخيلة الشخصيات كلها إلى المتلقي.

بيد أن التدقيق في هذين الفعلين من أفعال الأحاسيس يشير إلى أن ليلي العثمان تفضل فعلاً واحداً منهما على الآخر، هو (شعرت) فهي تكرر كثيراً في حال الغضب (شعرت بالغضب) (٨)، والسرور (شعرت بالنسيم الربيعي) (٩)، دون أن تهمل الفعل الآخر:

أحسستُ (أحسستُ بنفسِي تتسَرَّب مني) (١٠). وليس هناك تعليل مقنع لهذا التفضيل؛ لأن الشعور في اللغة يدل على ما يدل عليه معنى الإحساس. فالإحساس هو: (العلم والإدراك بالحواس) (١١)، والشعور هو: (الإدراك بلا دليل) و (استشعر الشيء: أحس

حال الشخصية المحورية نادية المطالبة بالصمت من زوجها وأبيها وأمها، وهي فراشة جميلة راغبة في الحرية، حرية القلب والعقل، فإن تكرار استعمالهما يوحي ببؤرة الرواية، وهي بؤرة محكومة بالنقيض والثورة عليه: النقيض بين القيد الذي توحى به لفظة (الصمت)، والحرية التي توحى بها لفظة (الفراشة). والثورة التي تمثلها نادية حين ترفض القيد (تهرب من القصر)، وتنتقل حرة في المجتمع (تسكن وحدها - تحب أستاذها - تحب عطية). ثم نقيض النقيض المعبر عن رؤيا التمرد الأنثوي الجسد في رفض أسرتها حبها عطية وزواجها منه، ورفض عطية نفسه زواجه منها انصياعاً للأعراف والتقاليد الاجتماعية.

هناك مفردات أخرى تُعزز المفردتين السابقتين (الصمت - الفراشة) الدالتين على بؤرة الرواية ورؤياها. وقد توافر لهذه المفردات ما توافر للمفردتين المذكورتين من تركيز وتكرار، بحيث أصبحت جزءاً من الرصيد اللغوي الأسلوبى ليلي العثمان في رواية (صمت الفراشات). ومن هذه المفردات فعلاً من أفعال الأحاسيس، هما: شعرت - أحسست. والمسوَّغ الأسلوبى لاستعمال هاتين المفردتين الدالتين على الحركة الداخلية يكمن في الجانب الفني من بناء الرواية. إذ إن بناء (صمت الفراشات) ينهض استناداً إلى راو واحد ممثل بشخصية نادية. فهي الشخصية المحورية التي تروي حكايتها بنفسها، بضمير المتكلم، بحيث يصبح أسلوب الرواية نموذجاً من نماذج أسلوب الهيمنة، أو شكلاً

به) (١٢). وعلى الرغم من ذلك فإن ما ورد في علم النفس يجعل تفضيل ليلي العثمان أكثر وضوحاً، إذ أن الشعور هو : (إدراك المرء لذاته وأحواله إدراكاً مباشراً). وهذا الإدراك المباشر هو رد فعل (نادية) طوال الرواية على الأشياء التي تواجهها؛ لأنها نموذج للشخصية الروائية ذات الأحاسيس المتوقفة. ترغب في الكلمة الجميلة، والتقدير الملائم، والانطلاق دون قيود، وتلبية رغبات القلب. لا تهمها القواعد الاجتماعية والأسرية والمال والمكانة الاجتماعية، تبكي لأنها لم تستطع مساعدة طالبتها، وتخاف من أن تشوه العملية الجراحية صوتها. يندفع قلبها في أثناء حبها أستاذها دون أن تسأل عقلها عن صحة هذا الاندفاع. مثل هذه الشخصية تشعر وتعلي من قيمة شعورها المباشر، وتعلن إدراكها المباشر دون أن تحسب حساباً للموضوعات الاجتماعية والمادية. ومن ثم يبدو إثارة فعل (شعرت)، استناداً إلى ذلك كله مقبولا في السياق العام لبناء شخصية نادية في الرواية.

٢- التوسع في الاستعمال:

هناك نوع من التوسع في استعمال المفردات في أسلوب (صمت الفرسات). وقد اتخذ هذا التوسع ثلاثة أشكال، هي:

أ- الترجيح بين استعمالين:

الترجح هنا بين استعمالين: استعمال لغوي دقيق، واستعمال لغوي غير صحيح. وقد يتسع الترجيح فيشمل ثلاثة استعمالات أو أربعة للمفردة الواحدة. وهذه أمثلة من الرواية على هذا الترجيح بين استعمالين:

- ورد في الرواية استعمال دقيق لفعل (اعتاد) متعدياً بنفسه، من نحو: تعتاد لمستي (١٣)، وورد في الرواية أيضاً استعمال الفعل نفسه متعدياً بـ (على)، من نحو: أعتاد عليه، لم يعتد على كذا، عودتني على (١٤).

- ورد في الرواية استعمال الاسم (وحده) و (وحدني) بصيغة الحال استعمالاً صحيحاً (١٥). وورد في الرواية أيضاً استعمال الاسم نفسه استعمالاً غير صحيح مقترناً بالألم (لوحدها، لوحذك) (١٦).

- ورد في الرواية استعمال الفعل (شعرت) استعمالاً صحيحاً متعدياً بالباء، من نحو: (شعرت بحقد، شعرت بأنني) (١٧). وورد في الرواية أيضاً استعمال الفعل نفسه استعمالاً غير صحيح متعدياً بنفسه: (شعرت قلبي، شعرتني) (١٨).

- ورد في الرواية استعمال صحيح لفعل (أحس) متعدياً بالباء، من نحو: أحس بها، أحسست بصمت (١٩). وورد في الرواية أيضاً استعمال الفعل نفسه استعمالاً غير صحيح متعدياً بنفسه من نحو: أحس شيئاً، أحسست السرير، لا أحس سوى كفه، أحسها (٢٠).

- ورد في الرواية استعمال الفعل (حذق إليه) استعمالاً صحيحاً، كما ورد استعمال متعدياً بالباء مرة، وبالفاء حيناً: حذقت به، حذقت بها، حذقت في عينيه (٢١).

- ورد في الرواية استعمال الفعل (أتوسل إليه) استعمالاً صحيحاً متعدياً بحرف الجر (إلى)، كما ورد استعماله استعمالاً غير صحيح متعدياً بنفسه:

أتوسل أمي، توسلته، أتوسل الله،
أتوسلها، أتوسله (٢٢).

ب- إهمال الفصيح وإيثار الشائع:

لهذا الإهمال صورٌ تتعلق بتعدية
الأفعال حيناً، وباستعمال اسم أو مصدر
بدلاً من آخر أحياناً، وباستعمال جمع بدلاً
من آخر. وهذه بعض الأمثلة على ذلك:

- ورد استعمال (أول مرة) (٢٣)
استعمالاً صحيحاً، كما ورد استعمالها
استعمالاً غير صحيح (لأول
مرة) (٢٤).

- وردت أفعال متعدية بنفسها وهي
تتعدى بحرف الجر (إلى)، من نحو:
(أتضرعه) بدلاً من (أتضرع إليه)،
(تشتاقني) بدلاً من (تشتاق إلي)،
(يصلني) بدلاً من (يصل إلي).

- وردت أفعال متعدية باللام وهي
تتعدى بـ (إلى)، من نحو: (اضطربنا
لاجتثاث) بدلاً من (اضطربنا إلى
اجتثاث)، و (تحتاجين لتمرين) بدلاً من
(تحتاجين إلى تمرين) (٢٥)، و (أشار
لعطية) بدلاً من (أشار إلى عطية).

- ورد في الرواية استعمال الفشل
بدلاً من (الإخفاق)، و (طيلة) بدلاً من
(طوال)، و (بحلق) بدلاً من (حلق)

- ورد في الرواية استعمال (زهور) بدلاً
من (أزهار أو أزاهر)، واستعمال (نوايا) بدلاً
من (نيات)، و (فاجعات) بدلاً من (فواجع، و
وباءات) بدلاً من (أوبئة).

ت- قُلُّ الدلالة:

المراد هنا استعمال المفردة في غير
ما وضعت له على سبيل نقل الدلالة
من المعنى الحقيقي إلى معنى قريب

منه. من نحو استعمال (عاط) بمعنى
(بكى): (عاط بنشيج عال) (٢٦). أو نقل
الدلالة من المعنى الحقيقي إلى المعنى
المجازي، من نحو استعمال (ابتلع) في
(ابتلع الخوف وجه أمي وأبي) (٢٧)،
و (جفل) في (جفل وجهه) (٢٨)، و
(فاح) في (فاح الجد من صورته) (٢٩)
و (فاح نداؤهم) (٣٠).

يشير التوسع في استعمال المفردات
إلى أن أسلوب ليلي العثمان في (صمت
الفراشات) ميال إلى (المرونة) النسبية.
وهذه المرونة موقف لغوي يمكن تفسيره
تفسيرين مختلفين جداً. أولهما الجهل
بالفصيح، وثانيهما مراعاة المقام. أما
الأول فينطلق من ضرورة الالتزام
بالمفردات الفصيحة مضمّن الالتزام العام
باللغة العربية الفصيحة. وأما الثاني
فينطلق من أن المقام الذي وردت فيه
المفردات احتاج إلى التصرف بها على
النحو الوارد في سياق الرواية. ولا
أعتقد بأن واحداً من هذين التفسيرين
قادر على الإحاطة بالمرونة في استعمال
المفردات المذكورة في سياق (صمت
الفراشات). ذلك لأن عدد هذه الألفاظ
قليل جداً قياساً إلى عدد الألفاظ التي
استعملت استعمالاً صحيحاً في الرواية،
ولا يصح أن نصّف بالجهل من استعمل
المفردة استعمالاً صحيحاً مرة واستعمالاً
شائعاً مرة، ولا الذي يُعَدِّي الفعل بحرف
جر تعدية فصيحة ثم يشير به معنى
فعل آخر فيعديه بحرف جر آخر، ولا
الذي استعمل الدلالة الشائعة، أو الجمع
المشهور، في مقابل الدلالة المجمية
والجمع القياسي. ومن ثم فإنني أعتقد
بأن التوسع في استعمال المفردات يمكن
عزوه إلى (المرونة النسبية)، وهي مرونة

تحتاج إليها لغة الرواية المكوّنة من آلاف المفردات في مواضع ومعان ومواقف متنوعة. وقد أثرت وصف المسرونة بالنسبية لأمير الأسلوب الذي كثر فيه المفردات المستعملة استعمالاً غير فصيح من الأسلوب الذي اتسم بالتوسع، وراح يفيد من الإمكانات اللغوية في إقناع المتلقي بحيوية العالم الروائي.

٣- الولوع بالصفات:

في أسلوب ليلى العثمان ولوع باستعمال المفردات صفات. فالرأس أجرد، والذيل طاووسي، والعبد شيطاني، والوجه قمري، والقصر ظالم، والعينان منطقتان، والنظرات مسترحمة، والصمت فج...، الواضح في هذا الولوع ذلك الميل إلى أن تكون الصفات ذات معان مجازية غير حقيقية، بحيث تعبر الصفة عن رؤية الواصف الذاتية للموصوف. فالواصف في (صمت الفراشات) هو نادية التي ترى القصر ظالماً، والعبد (عطية) شيطانياً، والذيل طاووسياً؛ لأن أمور الظلم والقهر والقيّد تحيط بها في القصر وتهينها، فإذا تبدلت حالها بعد مغادرتها القصر تبدلت الصفات التي كانت تخلعها على الموصوفات، وتبدلت أيضاً الصفات التي حرصت على استعمالها بعد حذف موصوفاتها. فقد كانت تستخدم في الإشارة إلى زوجها صفة (العجوز) وحدها (٣١)، دون أن تستعمل اسمه (نايف). كما كانت تستخدم صفة (العبد) وحدها في خطاب عطية (٣٢) وحين زال خطر العجوز بعد هربها من القصر ووفاتها راحت تستعمل الاسم وحده (نايف) في

الدلالة عليه، وعاضدت صفة (العجوز). كما أصبحت تستعمل الاسم (عطية) بعد تغير موقفها منه وخلاصها من سيده، وكأن استعمال الصفة السلبية دون ذكر الموصوف بها يعكس رغبة داخلية عندها في أن تعبر اللغة عن رؤيتها المخاطب في أثناء الخطاب.

ولا شك في أن ولوع أسلوب ليلى العثمان بالصفات المجازية ناتج عن مخيلتها التي انتقت الصفة الدالة على الموقف النفسي من الموصوف. وهي مخيلة مجنحة، لا تعوزها الصفات المجازية، ولا يعوقها تعدد المواقف وتنوعها. وسنلاحظ أثر هذه المخيلة في أثناء الحديث عن التراكيب، ولكنني هنا ميال إلى تأكيد القول إن ثراء مخيلة ليلى العثمان يتضح في المفردات والتراكيب المجازية على حد سواء. وليس يكون من المفيد أن أشير إلى أثر هذه المفردات المجازية في بناء قاعدة الأسلوب المجازي في (صمت الفراشات)، وهو بناء ما كان قادراً على توفير هذا القدر من الجمال لولا الموقف الشعري/ الذاتي من الواقع الروائي. ففي هذا الواقع رواية واحدة، هي نادية، تعوض عن (الصمت) المدمر الذي سببه سجنها وظلم زوجها باشتعال (دخيلتها) بزيث (مخيلتها)، بحيث راحت تمنح ظالمها (نايف) وكل من يحيط به صفات مجازية سلبية، بدلا من وصفه بصفات حقيقية واقعية، في محاولة لغوية للانتقام منه. ومن ثم بات ثراء الداخل ونشاطه عندها محاولة للحيولة دون نجاح الخارج (العجوز وقصره) في تدميرها وتحويلها إلى شيء من

الأشياء وقد انعكس هذا الداخال في لغة الخطاب عندها، فجاءت الصفات المجازية السلبية كثيرة متوالية.

٤- التعليل والتحديد:

يبدو المكان في (صمت الفراشات) محدود بحدود القصر ثم المنزل، على الرغم من تعدد الإشارات إلى حركة نادية في الجامعة والمدرسة وغيرها. والظن بأن المكان المحدود إذا كان سجنًا مثل القصر الذي حبست فيه نادية، فإنه يحتاج إلى تعليل يقتنع صاحبه السجين فيه بأي مسوغ لسجنه وتقيد حريته. ولعل هذا ما جعل المفردات في (صمت الفراشات) معنية بالتعليل بوساطة اللام المقترنة بالفعل، انطلاقًا من أن اللام لام التعليل، وأن الفعل هو العمل الذي ينهض بمهمة التعليل، من نحو: لأقنعه، لأستنتج، لأغتسل، ليقبل جبيني، لأفرغ دفقة الخوف، ليخرجوني...

وليست محدودية المكان، وما تبعها من حاجة لغوية للتعليل، غير تعبير عن قصد الرواية الانتقادي. فالرواية ترغب في انتقاد زواج الغني العجوز من الفتاة الصغيرة الجميلة الفقيرة، ولا معنى للافتناع بهذا الزواج ما لم يكن العجوز غنياً جداً كما هي حال نايف، وما لم يكن أبو العروس طامعاً وخاضعاً؛ طامعاً بأموال الغني، وخاضعاً لنفوذه مادام يعمل عنده كما هي حال أبي نادية. وقد اتضح ذلك القصد الانتقادي حين راحت ليلي العثمان تضيق من حدود المكان الروائي ليصبح قصراً، وحين سعت بعد ذلك إلى المبالغة في وصف ضخامة القصر وجماله لتتمكن من

جعله نقيضاً للحال النفسية لنادية التي حلت فيه دون أن تصبح سيدته السعيدة. وهي، على المستوى اللغوي للمفردات، كانت حذرة جداً في تحديد القصد الانتقادي، حتى إن الألفاظ التي دلت على أنها تنتقد هذه الحال في الكويت كانت قليلة جداً ومتنوعة بين عبارات محلية: (غشمت طريقة التخاطب) (٣٤)، و(انكب) (يهوَس عليها) (٣٥)، و(ولهمت على بيتنا) (٣٦)، وأسماء مناطق في الكويت (الطنطاس، الرميثية) (٣٧)، وأسماء أطعمة كويتية (المكبوس، المطبق، الجريش) (٣٨) وأمثلة شعبية كويتية (فوق شينها قوات عينها) (٣٩)، و(بكرا بنقعد تحت الحيط وبنسمع الزيت) (٤٠).

ولا أشك في أن ليلي العثمان نجحت في انتقاد هذه الحال الخليجية، وفي حفز وجدان المتلقي إلى مناهضتها من خلال الحكاية المنفرة التي رسمتها بإتقان لنادية في قصر زوجها نايف، بيد أنها رغبت في قدر آخر من تخصيص المكان الروائي بالكويت، فراحت تستعمل الإحالات والهوامش التي تنص صراحة على أن هذا المثل (كويتي)، وأن هذه الأطعمة (كويتية). وهي تدرك أن تقنية الإحالات والهوامش المستعارة من البحوث غير قادرة وحدها على تخصيص الحال الانتقادية بالكويت؛ لأنها غير نابعة من سياق الحوادث الروائية، وغير قادرة على التأثير السلبي في هذا السياق إن حذفت منه.

الإحالات:

- ١- دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٧م.
- ٢- د منذر عياشي: مقالات في

- الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠، ص ١٠٤.
- ٣- صدرت الطبعة الأولى من رواية (المرأة والقطة) عام ١٩٨٥، والاعتماد هنا على الطبعة الثالثة الصادرة عن دار المدى بدمشق عام ٢٠٠٠.
- ٤- صدرت الطبعة الأولى من رواية (وسمية تخرج من البحر) عام ١٠٨٦، والاعتماد هنا على الطبعة الثالثة الصادرة عن دار المدى بدمشق عام ٢٠٠٠.
- ٥- طول افتتاحية رواية (وسمية تخرج من البحر) اثنتا عشرة صفحة، في حين اقتصرت الافتتاحية على أربع صفحات في (صمت الفراشات)، وعلى سبع صفحات في (المرأة والقطة).
- ٦- سعيد الغانمي (اختيار وترجمة): اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٨٣، ص ٨٢ (بتصرف).
- ٧- محمد عزام: التحليل الأسلوبي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٢٨ (بتصرف).
- ٨- صمت الفراشات، ص ٤٦.
- ٩- المصدر السابق، ص ٤٥.
- ١٠- المصدر السابق، ص ١٠٨ من الأمثلة أيضاً: أحسست بصمت مريب، ص ١٦.
- ١١- معجم الإرشاد، مادة (حسس).
- ١٢- معجم الإرشاد، مادة (شعر).
- ١٣- صمت الفراشات، ص ٤٠، ١١١.
- ١٤- المصدر السابق، ص ١٩، ٤٣، ٤٦، ٢١٤.
- ١٥- المصدر السابق، ص ١١١.
- ١٦- المصدر السابق، ص ١٠١.
- ١٧- المصدر السابق، ص ٣٣، ٣٤، ٤٥، ٥٢.
- ١٨- المصدر السابق، ص ٣٢، ٣٣، ٣٦.
- ١٩- المصدر السابق، ص ١٨، ١١٢.
- ٢٠- المصدر السابق، ص ٣٥، ٨٥، ١٧٥.
- ٢١- المصدر السابق، ص ١٥، ١٩، ٢٢، ٤٤، وورد في الرواية استعمال (يحلّق) بمعنى: حلّق إلى. انظر الرواية ص ٣٧، ٥٢.
- ٢٢- المصدر السابق، ص ١٧-٥٠-٦٥.
- ٢٣- المصدر السابق، ص ٧١، ١٠٨.
- ٢٤- المصدر السابق، ص ٩٨، ومثلها: لأول ليلة، انظر الرواية، ص ٩٩.
- ٢٥- ورد في الرواية تعديل الفعل (احتاج) بنفسه، من نحو: أحتاج آلاف الأيدي.
- ٢٦- صمت الفراشات، ص ٨٩.
- ٢٧- المصدر السابق، ص ٨٣.
- ٢٨- المصدر السابق، ص ٨٢.
- ٢٩- المصدر السابق، ص ٩١.
- ٣٠- المصدر السابق، ص ٩٣.
- ٣١- ورد اسم نايف أول مرة وثاني مرة في الرواية على لسان أبي نادية. انظر الرواية ص ٨١، ٨٤.
- ٣٢- ورد اسم عطية أول مرة في الرواية ص ٣٤.
- ٣٣- يصدق ذلك على موقف نادية السلبي من أمها وأبيها في أثناء وجودها في القصر؛ لاعتقادها بأنهما سبب مصيبتها. ولذلك ما كانت تستعمل اسميهما في مخاطبتهما، بل كانت تستعمل لفظتي: أمي وأبي.
- ٣٤- صمت الفراشات، ص ١٣.
- ٣٥- المصدر السابق، ص ١٩، ٢١.
- ٣٦- المصدر السابق، ص ٢٥.
- ٣٧- المصدر السابق، ص ٦٥.
- ٣٨- المصدر السابق، ص ٤٦.
- ٣٩- المصدر السابق، ص ٧٨.
- ٤٠- المصدر السابق، ص ٩٦.

قراءات

د. ليلى السبعان وبصمات رائعة في البحث العلمي

بقلم: ليلى محمد صالح
(الكويت)



د. ليلى السبعان
وجه اجتماعي وأكاديمي
متميز. تربوية وإعلامية
وباحثة، غايتها العناية
بتاريخ اللغة العربية،
فهي أم اللغات، وهي
اللغة التي نزل بها القرآن
الكريم، ثم التعمق
بروعة جمال المفردات
والعبارات وما تتركه من
آثار تنعكس على حياتنا
العلمية والعملية.

في كتاب الأمالي الرائد في النحو كتبت عن جهود ابن الشجري في إعراب أبيات المتنبي.

أيضاً الحلم بمستقبل أجمل في مجال تطوير المناهج الجامدة التي طال الكلام فيها على مدى الدهور، والأعمال الإبداعية التي يجب أن تقوم على لغة تتسم بالوضوح والسهولة لتحقيق التعامل اللغوي لقاعدة عريضة من الناس لهم ثقافة محدودة، فهم لا يحتاجون إلى اللغة العربية المتقنة بل يحتاجون إلى لغة وسط بين فصحي التراث والعاميات الدارجة، أي لغة فصحة سهلة يحياها الجميع ويتداولها الكل.

د. ليلى السبعان تمتاز بحوثها بالتمكن من اللغة العربية ودلالاتها. هي أول كويتية تقدم رسالة الدكتوراه حول فصحي العصر (في إذاعة الكويت المسموعة والمرئية) وهي دراسة تحليلية للغة الإعلام في دولة الكويت، تسلط الضوء على الإعلام الكويتي ومؤسساته من خلال معلومات وثائقية تخص حقل الإعلام ومدى تأثيره الفاعل في المجتمع. الدراسة تصف الواقع اللغوي وصفا دقيقا بحيث تتيح للأخريين سياسة التخطيط اللغوي التي أخذت بها كثير من الأمم المعتزة بلغتها وتراثها.

ليلى السبعان تجد نفسها في البحوث العلمية، وبين البحوث وليلى ارتباط جميل يحمل التحدي الصلب من خلال ما قدمته للمكتبة الكويتية العديد من الأبحاث ولدراسات في مجال اللغة العربية إيماناً منها بأهمية اللغة التي هي عنوان هويتنا العربية، والتي تعتبر من أكثر اللغات تأثيراً في التاريخ العلمي والثقافي والسياسي للبشرية.

شقت طريقها بثقة ونجاح وإرادة في مجال البحث العلمي والخبرة طوال مسيرتها التربوية والأكاديمية الزاخرة والحافلة بالنجاح.

من أهم أبحاثها المحكمة والمنشورة في الكويت وفي الدوريات والحواليات العربية في مجال اللغة القديمة:

- التعريب وأثره في الثروة اللغوية- جامعة القاهرة- مركز الدراسات الشرقية- مجلة رسالة المشرق.
- موقف ابن الشجري من المتنبي- دراسة في كتاب الأمالي لابن الشجري حوليات كلية الآداب- جامعة الكويت.
- ظاهرة التوهم- دراسة وتحليل- مجلة كلية دار العلوم- جامعة القاهرة.
- بحث عن الصور الذهنية للجامعات ومؤسسات التعليم العالي في المؤتمر الثالث للعلاقات العامة والإعلام.
- ظواهر صرفية معاصرة في أجهزة



المسألة النحوية التي وردت فيها وموقف ابن الشجري منها. كما قدمت فهارس للقضايا النحوية والشواهد التي وردت في البحث إلى جانب قائمة بشعر المتنبي كما ورد في كتاب الأمالي وقائمة أخرى بالأبيات وهي مرتبة حسب حروف الهجاء.

الباحثة في هذه الدراسة كشفت مدى اهتمام ابن الشجري الكبير بشعر المتنبي، فهو لم يهتم بزاوية واحدة شارحاً أو كاشفاً عن مشكلة، أو معرباً له، وإنما نقل الكثير من أقوال العلماء في الكشف عن عبقريته الشعرية، كما خصص له مجساً كاملاً للحديث عن إبداعاته الفنية وما تفرد بها، فكانت دراسة ابن الشجري لشعر المتنبي دراسة محب لشاعر عبقرى رغب الشجري كشف المزيد من سر خلوده وجوده إبداعه.

كما وضحت الباحثة الكثير من القضايا النحوية التي تناولها ابن الشجري في شعر المتنبي الذي شغل شعره الكثير من النقد والشرح والنحاة منهم (ابن جني) الذي يعتبر من أكبر النحاة في القرن الرابع الهجري...

لغات العرب في خزانة الأدب للبغدادي ترصد د. ليلى السبعان البغدادي في دراسة اللهجات العربية وقضايا اللغة والنحو.

اهتمت د. الباحثة ليلى السبعان بعلم اللغة وعلم الأصوات من خلال

الشجري من شعر المتنبي في القضايا النحوية:

يدور بحثها القيم هذا حول علمين متميزين هما:

المتنبي: تلك الشخصية المعرفية الموسوعية، شاعر دوى صيته على مر الزمان والمكان حتى ملأ الدنيا وشغل الناس، ضمن أشعاره الحكم والأمثال التي صارت مثلاً يردد في كل مكان.

والآخر: ابن الشجري وهو أحد كبار العلماء والنحاة في القرن السادس الهجري، وهو شاعر ونحوي كبير ومحب للمتنبي، في كتابة (الأمالي)، وهو كتاب رائد في النحو، أورد شعر المتنبي مستشهداً به على إعراب أو قاعدة متعقبات شارحه ومعرباً أبياتاً أهملها الشراح والدارسين في النحو.

يقول ابن الشجري: (إنما أذكر من شعره ما أهمله مفسروه فأنبه على معنى أو إعراب أغفلوه).

لقد قامت الباحثة د. ليلى السبعان في بحثها القيم هذا إلى الكشف عن جهد ابن الشجري في إعراب أبيات المتنبي وحل مشكلتها وبيان مدى تأثيره بالسابقين وأثره في اللاحقين.

كما قامت بالحديث عن القضايا النحوية التي تعرض لها ابن الشجري في شعر المتنبي وقد جاءت في أكثر من خمسين موضعاً، حيث جمعت الأبيات التي فيها القضايا النحوية، وذكرت

إيمانها العميق بدور اللغة العربية ومفرداتها في حياة المجتمع.

وإذا ما تعمقنا بقراءة بحوثها اللغوية ندرك حتماً أنها ثمرة جهد وبحث وقراءة وتأمل في أمهات كتب علم وفقه اللغة وخصائصها، وفي علم الأصوات اللغوية وقاموس اللسانيات، إلى جانب الكامل في اللغة والأدب للمبرد. معاني القرآن للفراء، سر الصناعة والخصائص لابن جني، أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، شرح شذور الذهب لابن هشام، الأكليل للهمداني، فقه اللغة وسر العربية للشعالبي، رسالة الخفران للمعري، البيان والتبيين للجاحظ، الشعر والشعراء لابن قتيبة، لسان العرب لابن منظور، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي.

رحلة لغوية بأعماق سفر (خزانة الأدب):

لقد قامت د. الباحثة ليلي السبعان في رحلة لغوية مضيئة بأعماق سفر (الخزانة) لتخرج ما فيها من لغات القبائل تخص القضايا النحوية والصرفية واللغوية، وبعد هذه الرحلة وجدت أن مسائل النحو تمثل الجانب الأكبر من لغات القبائل، حيث بلغ عدد هذه المسائل ثمانين وعشرين مسألة، وزعت على معظم أبواب النحو مع ذكر الشواهد التي حرص عليها البغدادي مثل: إلزام الملحق بجمع المذكر السالم الياء وجعل الأعراب على النون وهي

لغة أسد وتميم وعامر واستشهد البغدادي عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الصمة بن عبد الله القشيري:

ذرائي من نجد فإن سنيته

لعبن بنا شيباً وشييننا مردا

كما أن لغة تميم وأسد وبني عامر يلزمون ما ألحق بجمع المذكر السالم ويجعلون النون محل الإعراب يقولون مثلاً هذه عضينك ومررت بعضينك. ومن الشواهد في هذا المجال:

أرى مر السنين أخذن مني

كما أخذ السرار من الهلال

كما تناول فتح عين فعلات المعتلة للغة هذيل وقد وردت هذه اللغة عند شرحه لقول الشاعر:

أخو بيضات رائع متأوب

رفيق بمسح المنكبين سبوح

يقول البغدادي: إن على هذيلاً

أن تفتح عين فعلة الأسمي في الجمع بالألف والتاء كبيضات بفتحات.

كما تناول لغات العرب في مثني الذي والتي، وفي جمع الذي وجمع التي، وتكوين الترنم عند تميم وقيس.

بالإضافة إلى ذكر بعض اللغات المذمومة: التكلع بمعنى التجمع، العجرفة، غمغة قضاة، والفراتية وهي لغة أهل الفرات الذي هو نهر أهل الكوفة.

وفي ذكر هذه اللغات كان البغدادي يستشهد ويعقب على كل لغة مع ذكر

رأيه فيها وشرحه لها .

لقد ركزت الباحثة على دراسة لغات العرب (اللهجات) وما بينها من تقارب وتباعد مع كشف جهود البغدادي في هذا الجانب قسمت الجانب النحوي فيه حسب الترتيب الألفبائي، كما ركزت على ما في (الخرانة) ويخص بنيه الكلمة، أي ما يندرج تحت علم الصرف في الجانب المعجمي لها والذي يندرج تحت ما يسمى علم اللغة، حيث تناولت ما اختلفت فيه القبائل بسبب الحركة أو بنية الفعل أو من ناحية المعنى كالسليط بمعنى الزيت عند عامة العرب، وعند أهل اليمن دهن السمسم وهذا الخلاف لا تضاد فيه، وما اختلفت فيه اللغات من ناحية المعنى المبني على التضاد، كالصدفة بمعنى الضوء في لغة وبمعنى الظلمة في لغة أخرى.

تحية للدكتورة الباحثة ليلى

السبعان وهي ترهق نفسها بكثير من الجهد والطاقة من خلال بحوثها الرائدة في علم اللغات ودلالاتها وفي المعاجم وتراث اللهجات القديمة دراسة منهجية واعية، نقية وخالية من شوائب المبالغة، كما أن هاجسها أن يبحث طلابها عن دلالات هذه المفردات، ما ظهر منها وما خفي مع الاستبان، وهذا يدعونا للاستنتاج، أن بحوثها تتطلب الاستعداد الطويل، والحكمة لبلوغ النتائج، كما لها عدة مناهج في تاريخ اللغات واستقرائها وتحليلها .

لذا يحق لها وهي التي بنت نفسها حجراً فوق حجر أن تندفع إلى الأمام شعلة مضيئة في علم اللغة وألوان الإبداع.

انطلاقاً من إيماننا بأصالة هذا الوطن الغالي الكويت ونبوغ مثقفيه منذ القدم في اللغة والثقافة والفنون والآداب.

قراءات

د. عالية شعيب في "طيبة" تكتب رواية الأمومة

بقلم: محمد هشام المغربي
(الكويت)

انتهيت في أربعة أيام من
قراءة رواية (طيبة) للدكتورة
عالية شعيب، الرواية تقع
في ١٣٠ صفحة من القطع
الكبير.

العنوان:

تلمس في عنوانها بعد
قراءة النص أنها اختارت
"اسمها المفترض" والذي
كان رغبة والدها ليكون
وسم الرواية. وإذا توغلنا
في النص أكثر نراها تريد
أن تكتب عن "نفسها" التي
تتمنى أن تكونها. هذه ليست
قصة عالية بل طيبة/عالية
المفترضة. تقول (سماني أبي
طيبة ثم سماني الطبيب
الذي قام بمباشرة ولادة أمي
عالية. ص ٦٢).



اللغة:

تسري في أوصال النص دماء الشعر
فترى المؤلفة وظفت كل طاقاتها الشعرية
في صياغة جمل النص، إلا أنها افتقدت
في مواضع فجأت بلغة أقرب للصحفية
منها إلى لغة الرواية الأدبية.

إن شعرية اللغة تعطينا دعوة
صريحة للولوج في عالمها ولكن
بشروطها الخاصة! تفتح لنا بابا سريا
في بيتها، أكاد أميز لغتها بوضوح
وتعبيراتها وحتى مفرداتها الخاصة.

مدخل:

إن تقسيم الرواية في اثني عشر
عنوانا فرعيا ممهورة برسومات ابنتها
هند، جاء تقسيما دلاليا شعريا:

- باب، ممرضة، بياض
- فضة البحر تؤرقني
- شجرة الميلاد تضيء وحدها
- بنت طال انتظارها
- شهوة موت بنفسجية
- هند
- ذراعا الهواء ترسماني
- أمي
- خشب باب الحيرة
- تخطو نحو سراب الكتابة
- المهرج الوحيد

النص:

فوجئت وأنا وسط أحداث الرواية
أنها حقيقية!
المؤلفة لا ترمز ولا تتخيل ولا تختلق

المؤلفة لا ترمز ولا تتخيل ولا
تختلق شخصيات يمكن أن تلقى
بظلالها على الواقع، بل تكتبهم
بالفعل، بالاسم، بالصوت والحركة،
والروح .

شخصيات يمكن أن تلقى بظلالها على
الواقع، بل تكتبهم بالفعل، بالاسم،
بالصوت والحركة، والروح .
بدت لي الرواية مجموعة مذكرات
أو سيرة ذاتية مصاغة بأسلوب روائي
لا أكثر .

المشاعر والقيم:

أتي لأعمق نقطة في هذه الرواية
بحسب رأيي و أهم ما فيها . وعلى حد
قول المؤلفة (تصير هي محور العالم
هي البداية والنهاية تصير محور
وجودي وغيايي ص ٦٢)
كتبت المؤلفة بصدق صاف، بلغة
شفافة وحنان مفرط وواقعية ناعمة،
جعلت قارئها يشتهي أن يكون محلها،
ومن لا ١٩

إن تصاعد النص واحتشاد المشاعر
يكمن في ثلاث نقاط أرتبها تصاعديا
حسب الأهمية وحسب المساحة التي
اجترحتها من النص.

I. الأم (البنوة اللازمة):

إن لموت شخصية الأم في الرواية
تهدما جارحا في نفسية أي بنت .
وعلى الرغم من العبارات الصارخة
أما الموحية بحجم تعلق البنت بأمها.

إن تصاعد النص واجتثاث المشتاعر
يكمن في ثلاث نقاط ارتبها تصاعديا
حسب الأهمية وحسب المساحة
التي اجتاحتها من النص.

وأبي ليس هنا ليفرح ليشرد بعيداً
ويهمهم فيرد عليه البحر . هراء فرح
الناس . أتوب ترى كيف أنسلخ عن
ملاح هي بلور ذاتي، عن رائحة أبي
وجبه ويديه أقبليهما وأذوب في ريش
المسك. (ص ١١))

وتقول فيه بعد موته: (مشتاق لغرفة
أبي التي فرقت أمني أثاثها وأغراضها
وتبرعت بمالسه حين كنت خارج البلاد
ذات مرة بحجة أنها نصيحة الجيران،
هؤلاء الجهلة)) . ((كان واضحا أنهم
يريدون نسيانه بينما أريد أنا إبقاءه
حيا حيا. (ص ٤٨))

III. هند:

لهند حكاية أخرى!

إنها رواية الرواية، لبها، جوهرها
. حدث عظيم لو اكتفت المؤلفة به
لأقامت رواية ناجحة أيضا .

برأيي نجحت المؤلفة في تصوير
التناقض في فترة الحمل في توزيع
مشاعر الأم بين نفسها وماضيها
وطفلها ومستقبلها هكذا تتصاعد
الأزمة بتناقضاتها لتصل لذروتها
بفصل في غاية الإبداع (شهوة موت
بنفسجية) و لا أزال مدهوشا بهذا
طرح مغاير وملاصق للحس . تقول (لا
حدود لخوفي ولهات قلبي ولا حدود
لشهوة الموت التي تمتطيني وتحتل وعيي
منذ أيام، الأيام طويلة ثقيلة لزجة مملة
تتمطى على جسدي المنتفخ والمنتشر
والموسع والضخم كبالون. (ص ٤٣))

ثم الانهيار في الحنان والأمومة
(فجأة لا معنى للمكان بدونها، ولا
معنى للألم حين تصحو وتفتح عينيها،
لا شيء يعني سواها ولا شيء يهمني

لكني أرى أن موقفها ضَعُف بسبب
تطرق المؤلفة في معرض الحديث عن
الأب لسلبيات الأم مما تراكم في ذهنية
القارئ مشكلا حاجزا بيننا وبينها
لدرجة أنها لم تتعود على احتضانها
ولم تشعرها بحنانها إلا بعد أن عرفت
بخبر الحمل . تقول (هل كان لا بد من
الحمل لتحبني أمني وتحتضني كما
تحتضن إخوتي، لن تحبني مثلهم، تأخر
الوقت كثيرا (ص ٢٢)).

وأظن أن محاولة "تعديل" صورة الأم
بالتذرع بشريتها قبالة ملائكية الأب لم
يكن مقنعا أبدا . أشعر أن هذه المشاعر
مقحمة على أصل الرواية الحقيقي.

II. الأب (البنة الحقة):

ولو لم تكن (هند) لكان محور الرواية
. فعالية تكتب بصدق حنين عن هذه
التجربة ، هذه العلاقة المقدسة ، تكتب
تفاصيل الروح ووشوشه المشاعر وبكاء
القلوب . وفعلا عندما يلف الحديث
صوب الوالد تنتابني رعشة حزن
نجحت المؤلفة في زرعها في القارئ .
إنه الرفيق طول الدرب ولو مات في
منتصفه، الحامي والمساعد في حلك
الظروف إنه الملجأ .

تقول: ((مبروك وأبي ليس هنا
لأركض وأدفن رأسي في صدره ويهسد
شعري ولا يسألني ما بي . حملي الأول

إلاها، معها كل الأشياء خضراء نضرة
وردية لامعة وأنا جميلة للمرة الأولى،
أنا جميلة بها. (ص ٦٤)

أو حسين تصف لحظات في
غاية الروعة والحنان والشعرية في
الصياغة كهذه (الحليب يملأ وجودي
بفيض لؤلؤه والجدار يزداد بياضا وأنا
أترقب همس جلدي وزيت الورد يصب
رويدا رويدا وأستشعر نبض الوجود في
عروقي، أنوثتي تشع بصخبها الملون، أنا
حقيقية وأنا هنا. (ص ٦٥)

فصل (سميتها طيبة وسميتي) كله
! أتمنى أن أحفظه لشدة عاطفته ورقته
وصدقه. ثم تطوف بقارئها ليلا مس نمو
طفلها بعين ويد، بفكر وقلب. نأكل مع
هند ونلعب معها ونغني إذا ما ضحكت
وتعود لنومها ونعود لضجرتها .

بوركت !

بقي أن أقول إنه لا مانع للكاتب من
أن يسطر سيرته الحياتية في رواية
دون المساس بأشخاصها أو إدخال يد
الخيال والحرفة في تكوينهم وتطورهم
وأحداثهم.

إنما أشعر أن ثمة مبالغة في ذلك،
فمثلا الرواية مكتوبة بكل خصوصية
المؤلفة وهذا يجعل من القارئ الذي لا
يعرف تاريخ المؤلفة يسأل عن حلقات
مفقودة في النص، مثل ذكرها فجأة
أن الشخصية "عالية" لها لوحات
ومعرض وطلبة (تائمة بين مهام طلبات
الدكتوراه ... ونصوصي المعطلة ونساء
لوحاتي ينتظرن. (ص ١٠) . ثم إن في
الرواية جملا مقحمة فاعتمادا على
ما قدمته المؤلفة من معلومات حول
شخصية البطلة، فالقارئ لا يفهم لماذا
تشدد على جمل مفادها التبرؤ مما
عملت أو إيراد شخصيات لمرة واحدة
بذكر الاسم والصفة مثل (ناجي الزميل
الطموح) (طالبتي العزيزة شيماء) دون
رسم الشخصية ولا تبرير ذكرها .

حتى أنها في باب ذكر كتبها ذكرت
أن لها كتابا منوع ولا أعرف أهمية ذلك
لمن يقرأ هذه الصفحة.

أيضا الغلاف الخلفي جاء دون
مستوى الغلاف الأمامي "تقنيا".

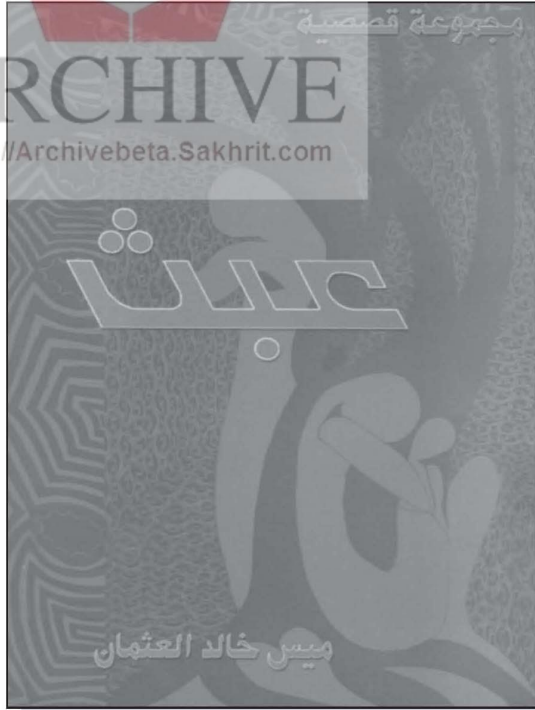
سعدت كثيراً وأنا أتصفح رسومات
هند، كانت رواية تأمل وغبطة.

قراءات

ملامح التجربة القصصية الأولى عند ميس العثمان

بقلم: د. فؤاد المرعي
(سوريا)

”عبث“، هي مجموعة ميس العثمان القصصية الأولى التي ارتسمت فيها ملامح مشروعها الثقافي. فهي تعلن في السطر الأول من مقدمة هذه المجموعة أن ما تولّد في خاطرها ”فكرة متكاملة الجوانب تصلح أن تكون رواية“، ولكن قلمها مال ”نحو القصة القصيرة بعوالمها الوعرة“، فهي، بحسب الكاتبة ”وجبة سريعة، قد تكون ”لذيذة“ أو ”موجعة“... مع ذلك فإنها تحمل بين طياتها الكثير، تحكي لنا عن تجاربنا وتجارب الغير، تشرح مواقف متكررة لملايين البشر في أماكن متناثرة وظروف مختلفة...“.



لقد اختارت الكاتبة لقصصها نماذج متنوعة ومؤثرة، ولكن النماذج الأساسية في معظم القصص، هي نماذج نسائية كويتية تتماهى غالباً في سلوكياتها وعواطفها وانفعالاتها وأحكامها القيمية والأخلاقية بشخصية الكاتبة التي لم تستطع أن تنأى بنفسها عن الشخصيات المصورة في قصصها، الأمر الذي حرمانا فرصة التعمق في معرفة تلك الشخصيات واكتشاف مناطق أخرى في سلوكياتها غير العواطف والانفعالات الأنثوية العالية.

طبيب لا يهتم بالمرضى إلا من خلال مصالحه المادية والاجتماعية، أو في قصة "حدث ذات مساء" حيث ترخي الفتاة أجفانها وتستسلم للنوم بانتظار ما سيحمله الغد، بعد أن ضجرت من حديث ذلك المجهول الذي كان يغازلها عبر الهاتف.

من الواضح أن هذه الحلول ناجمة من سجن الكاتبة لشخصيات قصصها ضمن حدود المسموح به الراهن وعدم منح تلك الشخصيات القدرة على

وقد كانت الكاتبة منسجمة وتعريف القصة القصيرة الذي صاغته في مقدمة مجموعتها، فقدمت لنا جملة من "الوجبات السريعة" التي كان بعضها "لذيذاً" وكان بعضها الآخر "موجعاً"، ولكنها كلها تدور في عالم الكويت، في مجتمع مرقّه بوجه عام، خلا، كما صورته الكاتبة في مجموعتها، من أي "وجع" تراجيدي، أو "لذة" يولدها انتصار في صراع إرادات مريض.

لقد رصدت ميس العثمان ملامح البيئة الكويتية في قصصها فصورّت السوق والمدرسة والمنزل وعيادة الطبيب والعلاقات العائلية والعلاقة بين الرجل والمرأة عبر سرد سلس ولغة ممتعة وسليمة. ولم تخلُ الصور التي رسمتها الكاتبة من طابع الحزن الذي يغلف معظمها، حيث تبدو الشخصيات المرسومة فيها عاجزة عن التطلع إلى مستقبل ينتشلها من الإحباط والأحلام المجهضة التي تواجهها، فتلجأ إلى حلول "هروبية" سهلة كما في قصة "عبث"، التي حملت المجموعة عنوانها، حيث تنقل الأم ابنتها إلى مدرسة أخرى لتخلصها من المعلمة حاملة الفكر التكفيري، أو كما في قصة "عيادة خاصة" حيث تلجأ الأم وابنتها إلى طبيب آخر طلباً للخلاص من عيادة

نماذج نسائية كويتية تتماهى غالباً في سلوكاتها وعواطفها وانفعالاتها وأحكامها القيمية والأخلاقية بشخصية الكاتبة التي لم تستطع أن تتأى بنفسها عن الشخصيات المصورة في قصصها، الأمر الذي حرّمنا فرصة التعمق في معرفة تلك الشخصيات واكتشاف مناطق أخرى في سلوكاتها غير العواطف والانفعالات الأنثوية العالية.

بعبارة أخرى، اتسمت مجموعة ميس العثمان "عبث" بنسوية واضحة. ويبدو لي أن هذه السمة ليست مصادفة في إبداع الكاتبة، بل هي توجه ثابت ومتعمد، فها هي ذي تكتب في مقدمة روايتها "غرفة السماء" وبعد انقضاء ثلاث سنوات ونيف على صدور مجموعتها الأولى "عبث": قد يجد القارئ أن المرأة هنا ليست شخصية من شخصيات الرواية فقط، إنما هي الرواية ذاتها... لأنها منها وعنّها وتسير بها! حتى أن المرأة هنا هي الراوي ذاته....

إليكم عذاباتها، قلقها، خوفها، وشيئاً من فرحها....

وها هي ذي تعلن في حوار لها مع نضال قحطان حول روايتها الأولى: "المرأة فعلاً كانت الرواية ذاتها، وليس

إن حياتنا المعاصرة معقدة ومتنوعة جداً. ونحن نريد لها أن تنعكس في الأدب بجوانبها المتعددة وبكل صورها الواقعية والممكنة. وفي هذا تتجلى براعة كاتب القصة القصيرة، التي وسمتها ميس العثمان بالوعرة، في اختيار حوادث وحالات لا تكفي المسرحية لتصويرها، ولا يكفي حجمها لملء رواية، ولكنها، مع ذلك، عميقة تتركز فيها، على الرغم من صغرها، مصائر ومعان قد لا تستوعبها دهور من الحياة العادية

التطور والكشف عن عالمها الداخلي وتكثيف حضورها من خلال مقاومة مواطن الخلل التي أشارت إليها الكاتبة برشاقة مبالغ فيها، فهي حتى حين تعمدت الحزم في إدانة سلوك "المسؤول" عبر موت "بو سند" غير المنفع، جعلت ذلك الموت يتم في ظروف غامضة توحى بالانتحار نتيجة صحوة الضمير، أو القتل بيد مجهول.

لقد اختارت الكاتبة لقصصها نماذج متنوعة ومؤثرة، ولكن النماذج الأساسية في معظم القصص، هي

هناك أي نوع من الإقصاء للآخرين. كتبت عن المرأة بحالاتها المختلفة، دهشتها وأساها...، عن وجعها وفرحها. المرأة كانت متعددة وكثيرة الحضور في الرواية. نعم، ربما تحيّزت للمرأة قليلاً. ولكن بظنك من يكتب عن المرأة غير المرأة؟

سؤال مشروع، مثلما أن الإجابة عنه بقولنا: إن الذي يكتب عن المرأة يمكن أن يكون رجلاً، مشروعة أيضاً. فليس المهم في العمل الأدبي جنس كاتبه بل الزاوية التي ينظر منها إلى موضوعه ومدى نفاذه إلى جوهر الظاهرة التي يصورها. فإذا عجز القاص عن اكتشاف جوهر الأحداث التي يصورها وسجن شخصيات قصصه في مجال البنية العاطفية والمشاعر التقليدية المعروفة سلفاً، اتسم أدبه بالأنوثة حتى لو كان رجلاً. إن مصطلح "أنوثة" لا يتعلّق هنا بانقسام الجنس البشري إلى رجل وامرأة، بل هو أقرب إلى مصطلح "الميلودراما" في الأدب المسرحي، حيث ينتهي كل شيء إلى "البياض والفرح" بحسب تعبير قارئة الفنجان. ولهذه "الأنوثة" التي ما تزال تشغل حيّزاً مرموقاً في أعمال أدبائنا السردية والدرامية من عصر المنفلوطي حتى يومنا هذا، سببان، الأول هو أن

مجتمعاتنا العربية ما تزال مجتمعات ذكورية مغلقة إغلاقاً شبه محكم، والثاني هو حجم المخاوف التي تتملك الكاتب العربي حين يمسك بالقلم، من أن يخرق التابوهات الاجتماعية، فيلجأ، من أجل تجنب ذلك، إلى صيغ تفصح، ولو بشكل جزئي أو سطحي، عن غرضه دون أن يؤذي نفسه نتيجة خرق المحظورات التي تتزايد باستمرار والتي بلغت في أيامنا هذه حدّاً لا يحتمل.

إن حياتنا المعاصرة معقّدة ومتنوّعة جداً. ونحن نريد لها أن تنعكس في الأدب بجوانبها المتعددة وبكل صورها الواقعية والممكنة. وفي هذا تتجلى براعة كاتب القصة القصيرة، التي وسمتها ميسر العثمان بالوعرة، في اختيار حوادث وحالات لا تكفي المسرحية لتصويرها، ولا يكفي حجمها لملء رواية، ولكنها، مع ذلك، عميقة تتركز فيها، على الرغم من صغرها، مصائر ومعان قد لا تستوعبها دهور من الحياة العادية، فهذه الحوادث والحالات هي ما تلتقطه القصة وتستوعبه داخل أطرها الضيقة. من هنا كان حجم القصة الصغير بالقياس إلى الرواية، ومن هنا كانت قلة عدد الشخصيات فيها. ومن هنا أيضاً نبع اهتمام القصة

إيجابية مطلقة في سلوكهما، وكأن إعاقه الأول وفقر الثاني أمر تافه لا يؤثر مطلقاً في عالمهما الداخلي ولا يسبب لهما أية أزمات.

وعلى العكس من ذلك، غاصت الكاتبة إلى أعماق بطل قصتها "تراكمات" فصوّرت الصراع الذي يعانيه بسبب لون بشرته الأسمر الغامق وما فرضه عليه من غربة منعه حتى من بناء حياته الشخصية كسائر البشر، بل دفعته إلى قتل زوجته، وربما إلى قتل نفسه كما توحى بذلك النهاية المفتوحة للقصّة.

مما لا شك فيه أن ميس العثمان تداركت، أو هي تتدارك، ما اعتور مجموعتها القصصية الأولى من مظاهر ضعف أشار إليها ناقدوها، غير أن الأمر الواضح كلّ الوضوح هو أن الكاتبة اتجهت بعد مجموعتها القصصية الثانية نحو كتابة الرواية، فذلك ما يوحى به إصدارها روايتين على التوالي هما "غرفة السماء" و "عرائس الصوف"، وما تؤكده هي نفسها حتى في آخر تصريح لها في العدد ٤٤٢ من مجلة البيان الصادر في أيار/ مايو عام ٢٠٠٧ حيث تقول: "وهذه الأخيرة (أي الرواية) هي ما أعطتني مجالاً أوسع للتحرّك والتجلي

القصيرة بإحساس الإنسان المعاصر بفرديته ووجوده الخاص الذي لا يكفي لتحديد كونه عنصراً له دور محدد في التنظيم الاجتماعي. إن قصر القصّة النسبي يفرض على الكاتب مهارة تمكنه من أن يعبر في مقطع صغير من حياة الإنسان عن السمات الجوهرية والأساسية في الحياة.

من الواضح أن التقاط المقطع الصغير المعبر يضيّق الرؤية ولكنه يفرض على الكاتب الغوص عميقاً في نفسية الشخصية التي يصورها، فالقصّة القصيرة تعبير عن روح الإنسان الذي يكون في معظم الحالات إنساناً عادياً، بكل ما يخلق روحه، وكل ما يملؤها من فرح أو أحزان وشجون، وهذا ما فعلته الكاتبة في عدد من قصصها. ففي قصة "متلازمة سالم" مثلاً، صوّرت مقطعاً من حياة "سالم" الشاب المعوق، وفعلت الشيء نفسه في قصتها "دون وداع" حيث صوّرت مقطعاً من حياة "أبو ناصر" بائع الأطعمة والمشروبات للطلبة تحت الدرج الثاني في زاوية الكلية. ولكن القاصة أسبغت على قصتها حلاوة غير مستساغة وغير مقنعة، حين اكتفت بتصوير شخصيتي القصتين من الخارج تصويراً أحدي الجانب يبرز

وأمدتني بالشعور "الكتابي" الحقيقي
لذا أجدني اليوم في الرواية أكثر
حضوراً من القصة".

من المبكر طبعاً الحكم على موهبة
الكاتبة أهي روائية أم قاصّة، أم أنها
تملك الموهبتين معاً، ولكن، باستطاعتنا
استناداً إلى ما ذكرته في حواراتها
المختلفة، القول: إن القصة أغرت ميس
العثمان، كما الكثير من المبدعين في
بداية حياتهم الأدبية، بما تتصف به

من قصر وإيجاز، وبمظهرها الودود
وموضوعاتها المختصرة، ولكنها سرعان
ما اكتشفت أن هذا اللون الأدبي المزاوغ
لا يعطي نفسه بسهولة، ولذا وسّمته
بالوعورة في مقدمة مجموعتها
القصصية الأولى، وعادت لتؤكد في
آخر تصريح لها في عدد "البيان"
الذي سبق أن ذكرناه أن "القصة
القصيرة هي الفن السردى الأصعب
دون منازع".





مبتدأ القصة الإماراتية

.. شيخخة الناخي شاهدة مرحلة

بقلم: أحمد حسين حميدان
(الإمارات العربية المتحدة)

تمثل مجموعة "الرحيل" (١) لشيخخة الناخي مبتدأ القصة الإماراتية القصيرة إلى جانب مجموعة "الخشبة" لعبد الله صقر أحمد. وهي بهذه المجموعة تلتقي مع مجموعة "عينك قدري" لغادة السمان التي مضى على صدورهما عدة عقود فتعيدها من ركام النسيان وتجعلها تصعد وتطفو على سطح الذاكرة نظراً لوجود عدة أشياء مشتركة بين كل منهما في هاتين المجموعتين..

فرغم التباين القائم بأساليب القص وطرق التعبير بينهما ورغم اختلاف مستواه من الناحية الفنية إلا أن كلا العملين يمثل نقطة الانطلاقة والبداية للكاتبتين معا ضمن موضوع واحد هو المرأة "الابنة" وعلاقتها بالمرأة "الأم" وبالرجل "الأب والزوج" وبما أن خطاب غادة السمان بخصوص هذه العلاقة سبق ما أفضت به قصص شيخخة الناخي بسنوات تعود إلى أواخر الستينات على وجه التقريب من خلال باكورتها القصصية "عينك قدري" (٢) فإن شيخخة الناخي جاءت بمجموعتها "الرحيل" الصادرة عام ١٩٩٢ محاكية لهذه القصص برصد مشابه لرصدها وكأن بداية خاطبت بداية لتعيد إلى الأذهان مقولة شهيرة لأندرية مالرو مفادها أن الأدب الشاب يبدأ بمخاطبة الأدب ثم ينتهي بمخاطبة الحياة.. وما يلتفت الانتباه بمجموعة الرحيل ليس مجاراتها لمجموعة (عينك قدري) بتعميم موضوع المرأة على معظم قصصها بل تعدته إلى تكريس هموم الأنثى

دلالات مفتوحة على كل الاحتمالات.. وسردية تتراوح بين الإيحاء والواقعية.

تتبادر إلى مسامعها شائعات تنبئ عن زواجه من فتاة أخرى لكن رسالته المتكررة في هذه القصة والتي بعث بها إليها تقوم بتكذيب ودحض ما أثير من شكوك حول وفائه لها فتتحول الرسالة عندئذ من مصدر صدمة كما في القصتين السابقتين إلى مصدر سعادة وفرح كما في هذه القصة القائلة في الختام:

”ها هي رسالته تضيفي عليها طمأنينة وراحة تشعرها بدفء الحقيقة..“ (٥).

مأساة الشخصية الإنسانية

مأساة الشخصية الإنسانية

الإ. أن الأمور سرعان ما تتغير وتقلب فيها الصورة إلى غير ملامح داخل القفص الزوجي الذي يفر منه الزوج إلى لهوه ومشاغله فتشكو الزوجة في قصص ”حصر وأنامل على الأسلاك ورحلة ضياع“ (٦) من الفراغ والضجر.. وإذا كنا قد وجدنا في مجموعة ”أثار على نافذة“ (٧) لفاطمة محمد الهديدي نموذجاً أنثوياً مشابهاً في ضجره وشكواه فإن شبيخة مبارك الناهي ذهبت بهذا النموذج إلى ما هو أبعد من ذلك فبلغ في قصة ”أنامل على الأسلاك“ إلى حدود الطلاق والقطيعة كما بلغ في قصة ”القرار الأخير“ إلى حدود محاربة المرأة للمرأة

عبر مسألة أحادية حصرتها الكاتبة بإطار محدد كررت فيه الأسلوب وما رافقه من جزئيات اتكأت عليها غير مرة وهي تطرح فكرتها عبر موضوعات واحدة تمثلت بالزواج الذي قدمته في معظم قصصها من خلال أحداث متشابهة شغلت بها معظم شخصياتها المطروحة لتؤكد أنه مازال الهم الأنثوي التقليدي الأكثر أهمية في حياة المرأة فأعطته مساحات رحبة من مجموعتها ”الرحيل“ كما تركت له جل فضاءاتها القصصية فاستحوذ على مركز اهتمام هذه الشخصيات منذ القصة الأولى ”الرحيل“ (٣) التي ظهرت فيها بطلتها وهي تنتظر بفارغ الصبر الارتباط بالشاب الذي أحبه وحين يتقدم لخطبتها يرفضه الأب بسبب فقره فتصاب هي بالصدمة من جراء هذا الرفض وتتصاعد خيبتها أثر رسالة من حبيبها يعلمها فيها بقرار رحيله وسفره.. وهو ما يتكرر مع البطلة ثانياً في قصة ”خيوط من الوهم“ (٤) التي كانت تسمع منذ صغرها بأنها عروسة ابن عمها علي وبينما هي تكبر وتحلم بالارتباط به يبعث برسالة لأخيها يخبره فيها بالسفر لإتمام دراسته، ورسالة لاحقة أخرى يخبره بزواجه من إحدى الفتيات التي تعرف عليها هناك فتتكرر الصدمة الآتية عبر الرسائل كما هو بائن في القصتين ويتكرر الانتظار الأنثوي للمبادرة الذكورية من أجل الحياة الزوجية بذات القصتين ثم يتكرر مرة ثالثة في قصة ”وكان ذلك اليوم“ حيث يسافر الشاب كما سافر من قبل في قصة ”خيوط الوهم“ وتبقى الفتاة التي تحبه بانتظاره ثم

الكاتبة لا تتردد من إثارة مخاوفها على مستقبل فتحت أفق نوافذه على البحر كمعبر لذلك الآتي من المجهول ناهية إياه في قصته "الصمت الصახب" بسؤال كبير يقول: مَنْ يوقف هجوم البحر؟! .. دون أن تكشف أي شيء عن فحوى هذا الهجوم تاركة ماهيته متصلة الأبعاد بالدلالة المفتوحة على كافة الاحتمالات" وإذا كانت قد اكتفت بإثارة الأسئلة عبر مشاهد اعتمدت على اللقطة الإيحائية فإن مؤدى هذه الأسئلة له هنا صلته الحميمة بهماناة ما قبل قيام الدولة الإماراتية المتحدة الأجزاء كما له صلاته بهواجس ما بعد قيام الدولة المتحدة أيضا فمن هجوم هذا البحر قدمت فاطمة محمد الهديدي استغلال معلم الصيادين لبائع السمك مجموعتها "آثار على نافذة" كما قدم علي أبو الريش مجموعته "ذات المخالب" ظلم النوخذا الذي تصدت له مجموعة الصيادين.. ومن هجوم هذا البحر كشف إبراهيم مبارك بمجموعته "خان" المتسللين إلى أرض الدولة بصورة غير قانونية تاركا خفر السواحل تتصدى لهذا الهجوم المتسلل من البحر كما ترك أبو الريش مجموعة الصيادين تتصدى لظلم واستغلال النوخذا ليشتركا معا بصياغة الإجابة على السؤال القائل:

من يوقف هجوم البحر؟!.. الذي طرحته وأثارته شيخة الناحي لتختم به مجموعتها الأولى "الرحيل" التي بدت من خلالها أكثر انشغالا بقضايا المرأة وعلاقاتها بهيبتها الأسري والاجتماعي فدونت الأزمة القائمة بين بنات جنسها كما رصدت الأزمة

حيث يستفتح عداء الزوجة الجديدة للزوجة القديمة المشلول فتطالب الزوج بطلاق هذه الأخيرة للتخلص منها وهو ما يذكرنا مجدداً بذلك العداء الذي قدمته غادة السمان بين الأنثى والأنثى في مجموعتها السالفة "عينك قدرى" والذي تجلّى بعداء الأم لابنتها الراضة للعريس المتقدم لخطبتها إضافة إلى العداء الذكوري الأبوي لها فتقع الأنثى "البنّت" بين عدائين وهو ما لم تصل إلى التسليم به شيخة الناحي التي بدت أقل حدة فيما قدمته في قصصها من علاقات اجتماعية وعاطفية بين المرأة والمرأة وبين المرأة والرجل وسعت بآخر قصتين من قصص مجموعتها (الرحيل) الانتقال إلى رصد جانب آخر من مأساة الشخصية الإنسانية وهي تعيش حياة ينتصر فيها الاستهلاكي على الإنتاجي والمعرفي والعلمي وبذلك تكون الكارثة التي استمدت منها قصة "من زوايا الذاكرة" مادتها الرئيسية كما استمدت حديثها أيضا الذي اتكأت عليه الكاتبة في إظهار المفارقات العصرية ناقلة إيانا بسيارة بطلتها "حصّة" نحو "أبو صالح" المتواجد قرب صندوق للنفايات والمخلفات لترينا المفاجأة التي أخذت بالسيارة إلى خارج نطاق السيطرة وحرفتها باتجاه "أبو صالح" وعند حدوث الصدمة وعبر الفلاش باك- العودة إلى الوراء - تخبرنا بطلة القصة بعد أن استولت عليها الدهشة بأن هذا الرجل المسمّى أبو صالح هو الشيخ المعلم لها ولزميلاتنا أيام الصغر مستنكرة حالته البائسة التي أنتجها حاضر الحياة المعاصرة المحكوم بظروف القهر وحمى الاستهلاك الأمر الذي جعل

الناشبة بينهن وبين الرجل معيدة إلى الأذهان إشكالية الذكورة والأنوثة المزمّنة داخل المعادلة الإنسانية أوردتها الكاتبة ضمن حوادث متشابهة وجسدتها بشكل فني تقليدي اعتمدت فيه أسلوب السرد الواقعي والمباشر باستثناء قصة "الصمت الصاخب" التي تعتبر بلقطاتها التعبيرية الإيحائية أكثر فنية من قصصها الأخرى الواردة بهذه المجموعة التي استمدت من مرحلة التأسيس للقص الإماراتي قيمة توثيقية أكثر منها إبداعية إلا أن السياق السردى يأخذ بُعداً مختلفاً في مجموعتها القصصية "رياح الشمال" (٨) التي تجاوزت فيها مجموعتها الأولى "الرحيل" المنشغل بالهم النسوي التقليدي المتمركز حول الزواج، منطلقة إلى سياق آخر بدت فيه أكثر تحرراً من الرصد العاطفي وزوائده السردية، وأكثر قرباً وانشغالا بالهموم الإنسانية المتماثلة مع قضايا الحياة وهمومها المتعددة. ففي قصتها "هواجس" لا يبدو بطلها خلفان عبيد كارهاً للحياة وزاهداً عنها كبطلها في قصة "الرحيل" الذي ينأى إلى الانسحاب والسفر فور رفض والد الفتاة من تزويجه ابنته بسبب فقره.. بل يظهر هنا وعلى الرغم مما يعتريه مملوءاً بالفرح وهو يقطف أولى ثمار الدولة الإماراتية المتحدة بعد ما تم تعيينه موظفاً بمديرية البريد وشعر عقب قبضه أول راتب له بأنه رجل البيت بعد والده المتوفى (٩) .. وكذلك الحال بالنسبة للمرأة فقد خرجت الكاتبة بها من مخدع الترقب والانتظار للرجل طالعاً القرب والزواج لترصد

من خلالها هموماً جوهرية أخرى تبلغ في قصة "حزمة ألوان" البحث عن الذات الأنثوية الضائعة ومحاولة استردادها من الخوف الذي زرعه التربية الاجتماعية في أعماقها منذ مولدها الأولى إلى حيز الوعي الآخذ بالتشكل في بنيتها العقلية والنفسية، بينما يأخذ السرد بقية الشخصيات في قصص: "رماد- أحزان ليل- أعمار- رياح الشمال" (١٠) إلى جهات أخرى تتعدى الكاتبة فيها حدود البيئة المحلية الإماراتية إلى غير أرض عربية بفعل الأحداث المساوية المتصاعدة في العديد من أنعائها بالدم وانكسار الأحلام بأسى حزن لا تتطفى ولا يقتصر تأجيحها على رياح الشمال فقط كما يشي عنوان مجموعتها القصصية بل ثمة رياح هائجة تهب من غير جهة لتجعل سيرة الحدث أكثر إيلاماً والذي يُحسب لشيخة الناحي في هذا السياق هو اجراؤها عبره صلة وصل بين الذاتي والجماعي. وربطها من خلال الخاص بالعام على نحو جدلي متداخل.. بهذا المعنى لا تبقى الكاتبة قصتها مجرد مساحة لتسجيل الحدث، بل تقوم بصياغة ترقى إلى كشف ملامح شخصياتها وسبر مكنونهم الداخلي نحو أنفسهم ونحو الآخر أيضاً وبذلك يصبح السياق القصصي واللغوي مسكن الكائن الحي ومأواه على حد تعبير هيدغر (١١) وهو ما كان من مؤداه أن جعلت شيخة الناحي فضاءها السردى أكثر رحابة في رياح الشمال وهي تتبادل رائحة الموت والبارود مع رياح الجنوب على أرض عربية، فزجت

بينهما بطل قصتها الشمالي ودفعت به رغم الأشلاء والأنقاض ليهاتف حبيبته الجنوبية ويقول لها:

”- أجيبني بصراحة.. ماذا وراء صوتك الحزين؟..

- خائفة..

- خائفة من ماذا؟..

- من الغد..

- دعي عنك هذه الهواجس.. سأطلبك في الغد.. كلي أمل ألا تنقطع خطوط الاتصالات بين الجنوب والشمال..“ (١٢).

وتتظنر اتصاله طويلاً فلا تسمع سوى صوت التهجير والبارود فيأخذها القلق إلى الخوف مرة جديدة ويسألها ماذا ستقول لوالدها إذا قال لها عن خطيبها أنه من رجال الشمال ورجال الشمال غرباء لمن تطأ قدماء عتبة دارنا؟!

إنها إحدى نتائج الحرب الأهلية الدامية اكتفت شيخخة الناحي بالتلميح إلى مكانها بالإشارة إلى جهة وقوعها ”رياح الشمال“ دون التصريح عن اسم المكان الذي كان مسرحاً لتراجيديا لأحداثها وهو ”اليمن“ الملتهب جنوبه بشماله، وشماله بجنوبه بعدما تحول فيه الأخوة إلى أعداء.. ولا تبدوا الأوضاع أقل سخونة والتهاباً في جهتي الشرق والغرب اللتين تنقل الكاتبة منهما حالا آخر للمأساة العربية دون ذكر لمساهما الجغرافي أيضاً كما فعلت من قبل، فتصور لنا لقطات من الحرب الأهلية اللبنانية الشهيرة معتمدة الفلاش باك أو الخطف خلفاً عن طريق الذكريات

في قصتها ”رماد وأحزان ليل“ (١٣)، فتظهر المشاهد المثيرة لما كان يجري في الداخل الشعبي كانعكاس لما يقوم به الآخر الميشياوي وذلك بفعل الفرقاء المتحاربة.. ففي القصة الأولى ”رماد“ يعود الجيران بجارهم الجريح إلى بيته لأن الطريق إلى المستشفى مغلق بالرصاص والقناصة وبعد قليل تقتحم مجموعة مسلحة البيت على الجريح وعائلته مطالبين إياهم إخلاء المنزل مؤقتاً لحاجتهم له.. وفي قصة ”أحزان ليل“ تشرع النار بأكل من حولها ولا توفر أحداً حتى المختبئين في الملاجئ كلما خرج أحد منهم ليستطلع ما يجري لا يعود.. فيذهب الخفير ثم يتبعه الشيخ.. وتتعدد الضحايا وتتسع بم دائرة الموت وتكبر حتى تصل إلى حدود الكارثة فلا تبقى رياح الشمال مقتصرة على الجنوب، ولا يظل الانقسام بين بيروت الشرقية والغربية، بل يتطور إلى ما هو أشمل بعد أن يتحول من انقسام المدن إلى انقسام أمة بأكملها سعت قصة ”إعمار“ إلى تقديمه وتصويره من خلال اجتياح القوات العسكرية العراقية للأراضي الكويتية وحين تورد الصحف نبأ هذا الاجتياح تجعل شيخخة الناحي بطل قصتها يعلق قائلاً وهو في مستشفى البعيد:

”- اكتملت اللعبة.. الدائرة تدور.. وبغريزة الأمومة المنقولة من الكاتبة إليه لا يذكر على فراش المرض سوى ابنته الصغيرة، فيردد على مسامع زميله: وصيتي ألا تتركها وحيدة وإذا ما رحلت وخمدت على نيران الفتنة احملها إلى السيف، دعها تركض فوق رماله اللؤلؤية اللامعة كطائر نورس

هروباً من وقت يمتلأ بالنار وأصوات الانفجارات أضافت إليه الكاتبة وقتاً آخر يطفح بالقمع وعممة السجون من خلال شخصية صغيرة أيضاً تتمثل في قصة "لا تكن جلاداً" بالابن الذي اعتقل بدل أبيه الهارب من السلطات القمعية وعند ما يعلم باعتقال ابنه يصرخ باكياً:

"تري ماذا يريد منه الجلادون، مازال صغيراً..." (١٦) وإمعاناً في المفارقة يكشف السجّان في قصة "للجدران أذان" بأنه سجين هو الآخر طامناً لا يستطيع ترك حراسة السجن ومغادرته إلى أي جهة أخرى.. من خلال ذلك يضيق المكان بقضبان الاعتقال في قصص شيخة الناحي كما يضيق زمن الحياة على سطورها من خلال ما أوردته عن قذائف الموت ورمصاص الأخوة الأعداء المتساحرين والمتقاتلين في غير أرض عربية، نافية عن قصتها النزوع نحو الذات ونافية عن فضائها السردي تشغاله بالنخيل والرميل والبحر كما أشيع عن القصة الإماراتية (١٧) واهتماماتها الأسيرة لماضي البيئة المحلية التي أخذت بمجامعها في قصة "هواجس" إلى صميم الحياة الحديثة وهمومها المتعاضمة على نحو بدا أكثر تعقيداً أو أكثر كلفة من طاقة بطلها الشاب:

"خلفان عبيد" ومن راتبه الذي قبضه أول مرة بفرحة عارمة من مديرية البريد .. لكنه ظهر خارج البيت محاصراً بالتعب وبالغرباء وبلغتهم غير المفهومة، كما بدا داخل البيت أسير مسؤوليات جسام أكبر منه..

أبيض يحلق فوق مياه الخليج.. دعها تجمع القواقع والصدف والأحجار، حتماً ستقول لك ذات يوم ملوحة بيديها الصغيرتين أترى أبي.. إنه قادم مع السفن العائدة.. (١٤) لكن الموت يمسكه فلا يعود بعد مضي وقت غير قصير على معارك خاضتها كرياتة البيضاء ضد جراثيم المرض التي سلبت منه حياته بينما تبقى أبواب الحرب الأهلية "العربية العربية" مشرعة على ضحاياها.. وما يلفت الانتباه في الرصد الذي قدمته شيخة الناحي لفداحة هذه الحرب ولقبحها هو التركيز على الطفولة وعلى ردود الأفعال الآتية منها ضد ما يحدث من دمار وقتل لمظاهر الحياة من حولها.. فهل هي الأمومة كانت محرك الكاتبة إلى ذلك أم هو الطفل القابع فينا على الدوام وضي مراحلنا العمرية المختلفة كما يؤكد غاستون باشلار (١٥) أم أن كلا العاملين تضافرا معا في دفعها إلى إعطاء الصغار والناشئة حصة كبيرة في مساحتها السردية معتمدة عليهم في تجسيد فكرتها القصصية وفق أبعاد متعددة ولجت بها ساحة الحرب التي ينبثق منها حاضر السياق، فتطرح على ألسنتهم سؤال الخلاص كمرحلة مستقبلية لاحقة أكدت عليها على لسان الطفلة في قصة "رماد" وهي تقول لأبيها: متى ستنتهي هذه الحرب يا أبي..؟ وتتمكن الكاتبة من الإيغال أكثر في تصوير الحاضر الآيل إلى الدمار بالعودة إلى الطفلة ذاتها وهي تصر على أخذ دميته معها قبل النزوح من البيت بينما يتمسك أخوها الأصغر منها بثوب أمه ويدس فيه وجهه

فذهبت إلى تسليط الضوء على مأزق أخلاقي وتربوي ناجم عن سوء استخدام التقنيات والأجهزة الحديثة ولا يمكن القول بأن آثاره السلبية تقف عند الحدود المحلية والعربية بل تتعداهما إلى ما هو أبعد من ذلك فتبدو الأزمة إنسانية طامنا وسائلها تقوى على تخطي البعد الجغرافي وتبلغ مرادها من القيم والمثل حيث تكون بلا حدود ومن غير سيطرة، وبذلك وسّعت الكاتبة من دائرة حدثها القصصي آخذة جهات السرد في مجموعتها "رياح الشمال" إلى ما هو محلي كما في قصص "هواجس"، وحزمة ألوان، وحطام المخاوف" وإلى ما هو عربي كما في قصص "رماد، وأحزان ليل، ورياح الشمال وإعمار" وإلى ما هو عربي وإنساني كما في قصص "هواجس"، وانكسارات روح، ولاتكن جلادا- وللجدران أذان..". ومن المهم قوله أن شيخة الناحي في هذه القصص تغلت عن السارد المهيمن الذي شغل مساحات رحبة في سياقات مجموعتها الأولى "الرحيل" كما تغلت عن الاستهلال الإنشائي الذي كانت تبدأ به عملية القص فالحق الزوائد والحشو في بنيتها السردية السابقة. وهي وعت ذلك في المرحلة اللاحقة فأقدمت على معالجة قصة الرحيل مما أصابها من هذه الزوائد وأقدمت على الدعوة إلى إحداث التوازن بين الحوار والسرد وذلك من خلال حوار أجراه معها الناقد والمسرحي هيثم يحيى الخواجه وهو

بعد تبوئه مكان أبيه المتوفى. وكانت المفاجأة الإضافية التي لم يعد يعرف الفكك منها هي طلب أخيه الصغير شراء جهاز القنوات الفضائية، وكان هو قد وعد أخاه بشراء كل ما يطلبه منه محاولاً بذلك تعويضه عن فقدان أبيه وحين حاول التهرب من شراء هذا الجهاز بسبب ما يعرضه من مشاهد غير مناسبة وغير لائقة من الناحية الأخلاقية احتج عليه أخوه الصغير قائلاً: "هل غيرت رأيك يا خلفان؟...".

- أفكر في طلبك المفاجئ!..

- ولماذا؟..

- لأن ما تطلبه لا يمكن شراؤه.

- لماذا؟..

- أولاً لأن ثمنه غالٍ، وثانياً لأنه خطير يهدم الأخلاق..
لم يستوعب خالد مبررات رفض أخيه لطلبه، بل أكمل شرح مزايا هذا الجهاز وقال:

- جميع الأولاد في المدرسة يتحدثون عنه ويقصون علينا قصصاً مسلية ومسلسلات جميلة، مثل المسلسل المكسيكي، أريد مشاهدة المسلسل المكسيكي مثلهم، لا أريد أن أكون غيباً لا أفهم شيئاً عن هذه المسلسلات (١٨)..
تقنيات حديثة

إن شيخة الناحي من خلال هذا السياق تحاول استثمار خبرتها لا كفاصة فحسب بل كتربوية أيضاً،

ما يفسر لنا تخليها عن الاستطالات
السردية وجملة الوصفية المسهبة
وإعطائها مساحات أكبر للحوار (١٩)
في نتائجها القصصية التي أعقبت
مرحلة التأسيس والبدائيات..

هوامش وإحالات

١- مجموعة قصص الرحيل-
شيخة الناهي- اتحاد كتاب وأدباء
الإمارات الشارقة ١٩٩٢م.
٢- جموعة قصص عينك قدري-
غادة السمان- منشورات غادة السمان
ط٥- لبنان بيروت.

٣- مجموعة قصص الرحيل-
شيخة الناهي- قصة الرحيل ص ١١.
٤- المرجع السابق- قصة خيوط
من الوهم ص ١٩.

٥- المرجع السابق- قصة وكان ذلك
اليوم ص ٣٩.

٦- المرجع السابق- قصص: حصار،
أنامل على الأسلاك- رحلة ضياع.
٧- مجموعة قصص آثار على
نافذة- فاطمة محمد الهديدي- الوطن
للطباعة ١٩٩٥.

٨- مجموعة قصص الرحيل،
ومجموعة قصص ريعال الشمال-
شيخة الناهي إصدار اتحاد وكتاب
وأدباء الإمارات- ١٩٩٢- ١٩٩٩.

٩- مجموعة قصص رياح الشمال
- شيخة الناهي- قصة هواجس،
وقصة حزمة ألوان ص ٦٩- ٧٥.

١٠- المرجع السابق - قصة رماد،
وقصة أحزان ليل، ورياح الشمال.

١١- مجلة الفكر العربي المعاصر-
ماهية الشعر واللغة- قراءة هيدغر
لهو لدارين- مصطفى الكيلاني- مركز
الانماء القومي- بيروت باريس ١٩٨٨م.

١٢- مجموعة رياح الشمال- قصة
رياح الشمال ص ٨٧.

١٣- المرجع السابق- قصة رماد،
وقصة أحزان ليل ص ٩- ١٩.

١٤- المرجع السابق- قصة إعمار
ص ٢٧.

١٥- شاعرية أحلام اليقظة-
غاستون باشلار- ترجمة جورج سعد
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر
ط٢- بيروت ١٩٩٣م.

١٦- مجموعة قصص رياح
الشمال- قصة لا تكن جلاداً ص ٤٥.

١٧- ملف القصة الاماراتية
القصة- إعداد أحمد فرحات ويوسف
أبو نور مجلة الشروق عدد رقم ٢٩/
٤١ تاريخ ١٠/٢٨/١٩٩٢.

١٨- مجموعة قصص رياح
الشمال- قصة هواجس ص ٨١.

١٩- الحوار الذكور أجراه الناقد
المسرحي هيثم يحيى الخواجة مع
القاصة شيخة الناهي من جريدة
الاتحاد الطيبانية عدد رقم ٨٦٦٥/
عام ١٩٩٩ وجاء كتاب فن القصة
القصيرة لمحمد محي الدين مينو على
ذكره..

العلاج بالإبداع

بقلم: وليد الرجيب
(الكويت)

العلاج بالقصة

منذ بكاره التاريخ اعتبر الفن والأدب بمثابة تطهير catharsis وعلاج في جميع الحضارات، فقد كانت مثلاً مسرحيات سوفوكليس ويوريبيدس في الحضارة الإغريقية، تعالج قناعات الناس وتؤثر على أفكارهم ونفسياتهم وبالتالي أبدانهم، وكان الأطباء والفلاسفة ينصحون المرضى والمرضى النفسانيون بحضور عرض مسرحي، وحتى عند القبائل البدائية شكل الرقص علاجاً أساسياً لحالات مرضية نفسية وبدنية، كما كان العرب المسلمون في الدولة الأندلسية من أوائل من عالج بالموسيقى، وهناك متحف ألماني يضم العديد من الآلات الموسيقية استخدمت من قبل العرب للعلاج النفسي.

واليوم في العلم الحديث هناك علاج بالموسيقى والرسم والحكاية أو المجاز Metaphor وفي الواقع أن المجاز أسلوب علاجي أثبت أهميته بعلم التنويم الحديث، ويقول ابن سينا أن تأثير الكلمة قوي يمكن أن تشفي الإنسان أو تمرضه، وقد كان الهنود قبل ٢٠٠٠ عام يعتقدون أن مرض السل سببه الحزن.

إذا فالأمر ليس جديداً، الإنسان "كلي" العقل والبدن يؤثران على بعضهما، والخيال قوة جبارة قادرة على تغيير بدن الإنسان ووظائفه وأجهزته البيولوجية، فمن المعروف أن الضغوط النفسية تضعف المناعة، كما أنها إحدى مسببات الأمراض الخطيرة مثل أمراض القلب والشرابين والسرطانات.

الخيال والإبداع والحلول
والأجوبة كلها تأتي من العقل
الباطن، وفي كثير من الأحيان لا
نعي عملياته، لأن العقل الباطن
يعمل خارج الوعي، دون أن يعرف
العقل الواعي، فالأديب والرسام
والموسيقي أحياناً لا يعلمون من أي
يأتي ما يسمونه "الإلهام" لا يعلمون
من أين تأتي الكلمات أو النغمات،
ويندهشون من أنفسهم وينتزعون
بنشوة الأداء تنبه التلقائي، وكان
الأعمال الإبداعية تخلق نفسها.

٢، والمفضل في الشفاء هو للكيمياء
والآلة، ولا يضعون القدرات الذهنية
الذاتية في الاعتبار، ولذا هم يعالجون
العرض وليس المرض.

العلاج بالثق والأدب

الخيال والإبداع والحلول والأجوبة
كلها تأتي من العقل الباطن، وفي كثير من
الأحيان لا نعي عملياته، لأن العقل الباطن
يعمل خارج الوعي، دون أن يعرف العقل
الواعي، فالأديب والرسام والموسيقي
أحياناً لا يعلمون من أي يأتي ما يسمونه
"الإلهام" لا يعلمون من أين تأتي الكلمات
أو النغمات، ويندهشون من أنفسهم
ويشعرون بنشوة الأداء شبه التلقائي،
وكان الأعمال الإبداعية تخلق نفسها.

ويشكل الفن العلاجي شكل من
أشكال التفيس، وأحياناً كشف المستور
وهو أشبه بالتنويم التحليلي أو العودة
للماضي عن طريق التنويم، للبحث عن

وفي مركز استشارات وأبحاث
السرطان في دالاس، تكساس The
cancer counseling and research
الذي يديره الزوجان د. كارل وستيفاني
سيمونتون DR. Carl و Stephanie،
Simonton، توصل الباحثان إلى نتائج
مذهلة في التشافي من السرطان أو
الحد منه وإطالة عمر المصاب على
الأقل، بما يعرف بمسؤولية الإنسان
عن المرض والشفاء، فالشفاء ليس شيئاً
يعمل لنا، فهذا جزء بسيط، الشفاء
مسؤوليتنا أيضاً من خلال قناعاتنا
وإيماننا، بالطبع إضافة إلى الرياضة
والغذاء، فلا يمكن للدواء أن يكون فعالاً
إلا من خلال إيماننا وقناعاتنا، فكانوا
يعلمون المصاب بالسرطان التنويم
الذاتي واستخدام التصور والخيال،
فلاحظوا فروقاً واضحة في النتائج
عند الحالات المرضية المشابهة.

في العام الماضي، قابلت شخصاً
في البحرين يعاني من صعوبة في
الكلام، وعندما سألت عن سبب ذلك،
قال بصعوبة أنه قبل ست سنوات
كان مصاباً في سرطان بالحلق، وتم
استئصال أجزاء من حلقه وأخبر
الطبيب الألماني أولاده أنه لن يعيش
أكثر من ستة أشهر، ويقول الشخص
الذي كان مهندساً ناجحاً: قلت
لأولادي الطبيب مخطئ أنا لن أموت،
دعوني أخرج أمارس حياتي العادية، ثم
يكمل بفخر: قال الطبيب ستة أشهر
ومرت الآن ست سنوات، ليس لي نية
بالاستلام والهريمة.

الأطباء التقليديون يعتبرون الشفاء
من الأمراض الخطيرة صدفة ليس لها
مسوغ علمي، فالأمر لديهم هو ١+١=

ويتشكل الفن العلاجي بشكل من أشكال التنفيس، وأحياناً كتنفيس المستور وهو انتبه بالتنويم التحليلي أو العودة للماضي عن طريق التنويم للبحث عن أسباب وحلول وأجوبة، ولأن كل إنسان يختلف في نظام معلوماته وخبراته عن الآخر، يختلف الأدباء والفنانين بمستوى إبداعاتهم، كما يختلف الإبداع من مصدر العقل الباطن أو العقل الواعي.

الباطن يقبل الإيحاء الإيجابي لأنه يتناسب وقيم ومفاهيم الشخص.

ولذا فإن القصة والحكاية أسلوب تربوي هام جداً، وخاصة عندما تقال للأطفال قبل النوم، عندما تنزل عقولهم بذبذباتها إلى حالة "الفا" العقلية، وهي حالة القابلية للإيحاء، على أن تتضمن القصة إيحاءات إيجابية لها علاقة بالشجاعة والذكاء والسعادة والحب والقيم الإيجابية بشكل عام.

المجاز Metaphor :

أن أي قصة جيدة ذات دلالات وصور جيدة هي حكاية علاجية أو مجاز Metaphor وهذا ينطبق على الشعر والحكمة، وخاصة إذا كانت تحمل شحنة شعورية أو عاطفية وصور، لأن العقل الباطن يتعامل مع الشعور والصورة أو الخيال.

والمجاز كقصة قصيرة أو حكاية، تساعد الشخص على فهم وضعه وحالته وبالتالي إيجاد الجواب أو الحل لتغيير حالته، وفهم قناعاته الخاطئة وتغييرها، هي أشبه بالتنوير.

إذا كان لكل قصة مغزى أو عبرة غير مباشرة، فإن العقل الباطن يقبلها أكثر من الوعظ المباشر، وهو أسلوب تربوي كذلك، فالطفل والمراهق يعاند الوعظ والتوجيه المباشر، ويقبل التوجيه غير المباشر، فعندما نضع الشخص أمام خيارات يختار ما في صالحه، والشخص يفهم العبرة غير المباشرة بما يناسب قيمه ومعتقداته الشخصية، ويرفض ما يتعارض مع قيمه. والقصة أو المجاز لا تكمن أهميتها

أسباب وحلول وأجوبة، ولأن كل إنسان يختلف في نظام معلوماته وخبراته عن الآخر، يختلف الأدباء والفنانين بمستوى إبداعاتهم، كما يختلف الإبداع من مصدر العقل الباطن أو العقل الواعي، فالكلمات هي اختصاص العقل الواعي بينما مغزى الكلمات هو من اختصاص العقل الباطن، فالأدب الجيد يترك تأثيره على أفكار ومشاعر ومواقف الناس ويحدث فرقاً في وعيهم بعد الانتهاء من قراءته، وهو بالتأكيد مصدره العقل الباطن مع ثقافة عميقة أو وعي عميق للأديب، بينما الأدب السطحي والسردي هو اصطفاك كلمات وصور سطحية لا تؤثر بالقارئ، والمثل الشعبي الذي يقول: "ما يخرج من القلب يصل إلى القلب" صحيح إلى حد كبير إلا أن الكلام لا يخرج من القلب حقيقة. والقارئ أو المستمع بالمقابل يأخذ عقله الباطن ما يفيد أو يهيم أو ما في صالحه، ولذا فالعقل

أن معظم الآلام هي خبرة في العقل الباطن، مثال ألم العضو المقطوع Phantom limb pain فالشخص إذا فقد ذراعه سيظل يشعر بها حتى بعد سنوات، يشعر بحكة أو ألم، وبفكرة واحدة يستطيع الإنسان أن يلغي الألم أو يخدر جسمه.

والأدب العالمي يزخر كذلك بالإيحاء والمجاز والفكرة، ولدي بحث بالإنجليزية بعنوان Suggestions and metaphor in literature ، كتبت به أمثلة عن الإيحاء والمجاز والفكرة في الأدب العالمي سواء في الإلياذة أو أسطورة شمشون وأعمال شكسبير وصولاً إلى الأدب الحديث وضربت مثالا في الرواية الرائعة للكاتب البرازيلي باولو كويلو Alchemist وقد تباح لي فرصة ترجمته إلى العربية وتوسيعه.

أمثلة لمجازات علاجية:

العجوز والنخلة:

هذه القصة موجودة بالتراث العربي الغربي، ومفادها أن ملكاً مر على عجوز طاعن بالسن، كان يفرس نبتة نخلة صغيرة، فقال له الملك: ماذا تفعل؟ فأجاب العجوز أغرس نبتة نخلة، فقال له الملك: أنت تعلم أن النخيل يثمر بعد سبع سنوات، وأنت طاعن بالسن ولن تجني ثمار ما تزرعه، فرد العجوز: زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون.

في الثقافة الغربية كان العجوز يزرع شجرة مانعة، ومغزى هذه القصة أن الإنسان لا يجب أن يوقف تفكيره بالزمن، وأن يعمل لدنياه كأنه يعيش

في كلماتها، ولكن تكمن في مغزى الكلمات وطريقة إلقائها، الحكاية الجيدة والأدب الجيد يعدي المستمع أو القارئ بالمشاعر والصور، بالفكرة وليس بالكلمة بحد ذاتها.

إن من أهم الأمور التي صاغت ذهن البشر هي الحكاية، وكان ومازال لها وظائف فلسفية وأخلاقية ونفسية، مثل قضية الموت والحياة، ومحاولة فهم الإنسان لهذا الكون، أو كشف الغموض المحيط به، وكل تفصيل دقيق يحيط بنا هو حكاية أو جزء من حكاية، حياتنا حكايات لا متناهية تصوغ حياتنا وتعبّر عن شخصياتنا.

إن كل الأساطير القديمة اليونانية والفرعونية والبابلية والصينية وغيرها، هي قصص تفسر الكون وتوجه الإنسان، وهي متشابهة ومشتركة إلى حد كبير، وهي مجازات بنفس الوقت تساعد الإنسان على فهم نفسه والعالم من حوله.

ثبت علمياً أن الأفكار الإيجابية عند البشر تنتج ردة فعل بيولوجية إيجابية Positive biological response أي أن وظائف الجسم تعمل بكفاءة وتناغم وانسجام، والأفكار السلبية تنتج خلافاً في وظائف الجسم وتولد الأمراض البدنية والنفسية، إن كل خلية وعضو وعصب بأجسادنا يتأثر بكل فكرة بعقولنا، وكل فكرة في عقولنا هي برمجة معقدة يستجيب لها كل خلية وعضو وعصب في أبداننا، سواء كانت فكرة إيجابية أم سلبية.

والحكاية والمجاز هي محاولة الإنسان لخلق عالم مواز أكثر سعادة وأماناً نقيض لمعاناته وآله وخوفه، بل

أبداً ويعمل لآخرته كأنه سيموت غداً، وهناك عبر كثيرة كل عقل لكل إنسان يستطيع أن يجد فيها ما يفيد.

العالم توماس أديسون:

كان العالم الأمريكي توماس أديسون يجري تجاربه في مختبره كل ليلة، كانت لديه معادلة واحدة، وكانت تجاربه تفشل كل يوم، وفي يوم ما احترق المختبر بما فيه، وظل أديسون يراقب المختبر من بعيد وهو يحترق، وفجأة التفت إلى زوجته قائلاً: هل تعلمين أن هذا أفضل ما حدث في حياتي، ونظرت إليه زوجته مستغربة وقالت: كيف؟! وكل تجاربك قد احترقت، ابتسم وقال: لا .. أخطائي كلها احترقت، وهذا يجعلني أبداً من جديد بروحية جديدة ونظرية جديدة وأمل جديد.

يبدو أن المغزى واضح في هذه القصة، بل مغاز كثيرة جداً فليحاول كل منكم استخلاص ما يريده منها.

الفلاح والحمار:

هذه قصة طريفة عن فلاح كان لديه حماراً صغيراً، وفي يوم سقط الحمار في بئر جافة وأخذ يصيح مستجداً لإنقاذه، وحاول الفلاح كثيراً إخراجه من البئر دون فائدة فاستدعى سكان القرية وسألهم عن رأيهم بالحل، قالوا له الحل أن ندفن البئر الجاف والحمار معه، كي لا يؤذي أحداً براحتته بعد أن يموت.

وبالفعل أخذ الفلاحون يهيلون التراب في البئر وعلى الحمار، وكان الحمار ينفض الرمل من على ظهره

ويصعد فوقه، وظل الفلاحون يدفنون البئر والحمار طوال النهار، والحمار ينفض الرمل و يصعد عليه، وفي نهاية النهار خرج الحمار من البئر.

ماذا نستخلص من هذه القصة؟

البشر والأنهار:

أب قال لابنه: البشر كالأنهار سأل الابن: كيف؟ أجاب الأب: هل في حياتك رأيت نهراً يسير باستقامة وكأنه يسير على شارع معبد؟ أجاب الابن بالطبع لا فالأنهار تسير بشكل متعرج فسأل الأب: وإذا واجهتها صخور؟ أجاب الابن تلتف حولها وتكمل طريقها، وأكمل الأب: وإذا واجهتها جبال؟ أجاب الابن تحفرها عبر السنوات وتكمل طريقها، قال الأب: البشر كالأنهار في حياتها تسير متعرجة فطريق الحياة ليس معبداً، وإذا واجه البشر صعوبات لا يتوقفون ولكنهم يلتفون على الصعوبات أو يحفرونها وهم في طريقهم إلى هدفهم مستخدمين إمكانياتهم ومصادر قوتهم، والنهر أيضاً لديه مصدر وهو المنبع ولديه هدف وهو المصب وبين المصدر والهدف طريق مليء بالصعوبات، ولكنها لا تمنع الإنسان من السير قدماً إلى هدفه.

واضح بساطة المغزى في هذه القصة.

الباحث عن الجنة:

والقصة الأخيرة التي سأوردها هي قصة إنسان نائم وحلم أنه مات، وذهب يبحث عن الجنة وسار طريقاً طويلة وبعد زمن وجد أمامه بوابة ذهبية أمامها حارس يلبس لباس أبيض وجميع من داخل هذه البوابة يلبسون الأبيض

تعرف الفرح دون أن تجرب الحزن؟ كيف تعرف السعادة دون أن تجرب التأسف؟ وعندما استيقظ الرجل قال لنفسه: الحمد لله أنني أعيش بالجنة.

قصة طريفة عن شكوى الناس من حياتهم، وعدم اقتناعهم بها لديهم، وكيف أنهم لا يرون غير الجانب السلبي فقط. من يعتاد قراءة الأدب تتوسع مداركه ويتطور خياله، فالأدب الجيد هو تنمية لقدراتنا الذهنية، لقدرات العقل الباطن التي تقوى بالتمرن، حيث أن العقل الباطن لا يتعامل مع المنطق مباشرة بل يتمرن على الإيجابي والسلبي، ويصدق ما نصدق نحن، ويتمرن الخيال الإيجابي نحن نوسع إمكانياتنا الإبداعية لكل ما يتعلق بأمور حياتنا، والقادرة الذهنية تتطور بالخبرات العملية أكثر من النظرية، بل هي تصبح نظرية معرفية بعد اختبارها عمليا، ومن يعاني من مشكلات نفسية مثل الضغوط النفسية والقلق والمخاوف لديهم إمكانيات هامة مثل الذكاء والتركيز العالي والخيال الواسع، لكن المشكلة هي في استخدام هذه الإمكانيات سلبا، أي استخدام الخيال بالاتجاه السلبي، وهذا نتيجة قلة الوعي ونقص الثقافة النفسية الصحية، مما يسبب البرمجة التلقائية للعقل، دون تفريغ واع ومقصود لضغوط الجهاز العصبي وبشكل يومي.

إذا كان الكتاب والأدباء يختارون موضوعات قصصهم، فنحن أيضا نستطيع صياغة قصة حياتنا وبالاتجاه الذي نريد، باختيارنا نكتب قصة جميلة سعيدة أو نكتب قصة حزينة مليئة بالآلام، فماذا سنختار؟

وهم في حالة هدوء تام لا تتم وجوههم عن مشاعر حزن أو غضب أو فرح، حالة من الهدوء التام، فسأل الرجل حارس البوابة: عفوا ما هذا المكان؟ فأجاب الرجل: هذه هي الجنة، فرح الرجل وقال: الحمد لله أنني وجدتها، لكني سرت مسافة طويلة وعطشت هل لك أن تعطيني شربة ماء؟ أجاب الحارس نأسف ليس لدينا ماء، فقال الرجل: بسيطة سأذهب بحثا عن الماء ثم أعود لكم، قال له الحارس: نحن بانتظارك.

أكمل الرجل طريقه حتى وجد بوابة خشبية متصدعة أمامها رجل يحضر وقد اعتلى وجهه غبارا وعرقا، وداخل البوابة مجموعات مختلفة، مجموعة من الناس يرقصون، ومجموعة يبكون، وزوجين يتعاركان مجاميع فرحة ومجاميع حزينة، فسأل الرجل الحارس: عفوا هل لديكم ماء، فأنا عطشان، أجاب الحارس: نعم هناك مضخة اشرب كما تريد، وبعد أن شرب الرجل وارتوى وهو في طريقه للخروج سأل الحارس: عفوا ما هذا المكان؟ أجاب الحارس هذه الجنة، اندمَش الرجل وسأل: كيف هذا يشبه المكان الذي جئت منه يشبه الواقع، فقال له الرجل: هل كنت تظن أنك لست بالجنة، أنت كنت تعيش بالجنة، فسأل الرجل محتارا: ولكن ما ذاك المكان ذو البوابة الذهبية؟ فقال الرجل ساخرا: هل ضحكوا عليك وقالوا أنها الجنة؟ قال الرجل: نعم، إذا ما ذاك المكان؟ أجاب الحارس: أنه جهنم، قال الرجل مدهوشا: كيف؟ أجاب الحارس: هل تود أن تعيش هكذا دون مشاعر دن حزن أو ألم؟ هل تود أن تعيش بدنيا لها لون واحد تخيل أن كل شيء رمادي، كيف

تأملات نحوية بلاغية في شذرة من شعر الصمة القشيري

بقلم: د. محمد طاهر الحمصي
(الكويت)

الصمة القشيري من شعراء نجد في القرن الأول الهجري،
وُلِدَ وترعرع في بلاد نجد بين أهله وقومه، أحب ابنة عم له تدعى
(ريّا) حباً عظيماً، فطلبها من عمه، فغالى في مهرها، وحيل
بينه وبين الزواج منها؛ فهجر بلاده، ولحق بجيوش المسلمين
في المشرق وعاش بعد ذلك يحنّ إلى نجد، ويتغزل بمحبوبته،
ويشكو لوعة الفراق وألم البعاد؛ فغلب على شعره الحنين والوجد
والتغزل. توفي في أواخر المئة الهجرية الأولى (١).

قال أبو الفرج الأصفهاني: ((أخبرني أبو طالب الوشاء،
قال: قال لي إبراهيم بن محمد بن سليمان الأزدي: لو حلف
حالف أن أحسن أبيات قيلت في الجاهلية والإسلام في الغزل
قول الصمة القشيري ما حنّ:

حَنَنْتُ إِلَى رِيّا وَنَفْسُكَ بَاعَدَتْ

مَزَارِكَ مِنْ رِيّا وَشَعْبَاكُمَا مَعَا

فَمَا حَسَنُ أَنْ تَأْتِيَ الْأَمْرَ طَائِعاً

وَتَجْزَعُ أَنْ دَاعِيَ الصَّبَابَةِ أَسْمَعَا

بَكَتْ عَيْنِي الْيُمْنَى فَلَمَّا زَجَرْتُهَا

عَنِ الْجَهْلِ بَعْدَ الْحِلْمِ أَسَيْلَتَا مَعَا)) (٢)

وكيف أطيبُ نفساً . ولا يصلح المعنى إلا على هذا الإعراب . وليس في هذا الإعراب مخالفة لما اشترطه النحاة في التمييز من وجوب كونه نكرة (٤)، فالضمير عندهم يكون نكرة إذا عاد على نكرة غير مخصصة (٥)، والحقيقة أن هذا الضمير الذي وقع تمييزاً عائداً على النكرة المحضة (نفساً)، فهو في المعنى نكرة، وهذا الذي سوَّغ وقوعه تمييزاً . وفي ذلك مدعاة إلى القول: إن الضمير قد تسلب منه دلالة التعريف حين يراد منه أن يكون بمعنى النكرة التي يعود عليها . وعلى هذا لا يكون في البيت شذوذ ولا خروج عن القياس .

إذا جَلَسْتُ بَيْنَ الْغَوَانِي عَشِيَّةً
على أَيِّ حَالٍ عَاطِلاً أَوْ تَحَلَّتْ
سَمَتُ نَحْوَهَا الْأَبْصَارُ أَوَّلَ وَهْلَةٍ
بَدِيًّا، وَعَادَتْ نَحْوَهَا، فَتَثَنَّتْ (٦)
الموضع: عاطلاً أو تحلَّتْ . والمعنى:
إذا جلستُ محبوبية الشاعر بين الغواني
متزينة أو غير متزينة لم تقارحها
الأبصارُ لفضل حسننها وجمالها .

عُطِفَتِ الْجُمْلَةُ الْفَعْلِيَّةُ (تَحَلَّتْ) عَلَى
الْمَفْرَدِ (عَاطِلاً) . وَالْأَصْلُ أَنْ تَعُطِفَ
الْجُمْلَةُ عَلَى الْجُمْلَةِ وَالْمَفْرَدِ عَلَى الْمَفْرَدِ
لِيَكُونَ التَّسَاسُبُ بَيْنَ الْمُتَعَاظِفِينَ كَامِلًا،
وَإِنْ كَانَ عُطِفَ الْفِعْلُ عَلَى الْاسْمِ الْمَشْتَقِّ
أَوْ الْمَشْتَقُّ عَلَى الْفِعْلِ جَائِزًا ، قَالَ ابْنُ
مَالِكٍ فِي الْأَفْيَئَةِ:

وَإِعْطَفَ عَلَى اسْمٍ شَبِهَ فَعْلًا فَعْلًا
وَعَكْسًا اسْتَعْمَلَ تَجَدُّهُ سَهْلًا

جمع شعره وحققه في هذا العصر
الدكتور عبد العزيز محمد الفيصل،
وطبعه النادي الأدبي في الرياض سنة
١٩٨١ م .

يمتاز شعره بالجودة وحسن السبك،
وينطوي على عاطفة مؤارة ومعان عميقة
وصور بديعة . ولعل حرارة العاطفة
أكسبت شعره مسحة من السلاسة
والعذوبة، ونأت به عن التكلف والمعاظلة
والوعورة، مما جعله أقرب إلى لغة الناس
في ذلك العصر . وما فيه من ظواهر لغوية
مخالفة في ظاهرها للقياس النحوي لا
يمكن اتهامه بالشذوذ، كيف وهو يصوغ
شعره وفق ما يهدي إليه طبعه وسجيته؛
فلم يكن شعره مديحاً متكلفاً ولا فخراً
مدحياً ولا هجاءً مكذوباً، ولكنه ذوبٌ
نفس ألهبها وقداث الحنين ولوعات
الفراق . ذلك ما حدا بي أن أتولى هذا
الشعر، وأرجع البصر النحوي فيه مراراً،
وأتلث إزاء بعض تراكيبه محاولاً كشف
الثام عن المواءمة بين الظاهرة النحوية
والدلالة السياقية .

وقد تخيرت لغرضي شذرة من شعر
هذا الشاعر المطبوع جعلتها شواهد على
تطابق التركيب والمعنى . وما من شك
أن ثمة مواضع أخرى عديدة تصلح أن
تسلَّك في هذا الركاب، غير أنه يكفي
من القلادة ما أحاط بالعنق . وها هي
ذي الأبيات التي آثرتها بالحديث، ولعل
القارئ يحل منها بما يفيد .

ويوماً على ماء الهدية قال لي صحابي:

طِبْ نَفْسًا، وَكَيْفَ أَطْيَبُهَا؟ (٣)

الموضع: وكيف أطيبها . وقعت الهاء
في هذا الموضع تمييزاً، لأن التأويل:

بمعنى (مثلاً) مبتدأ ، ويكون الظرف (بين) متعلقاً بخبر محذوفٍ له ، وتكون (كلما) ظرفاً للزمان متعلقاً بالخبر المحذوف أيضاً ، والتقدير: مثل داء الشَّجَا كائنٌ بين الوريدين وقتَ ذِكْرِكَ . ثم تكون جملة (لَمْ تَقْدِرْ عَلَيْهِ النَّحَاحُ) استئنافيةً أو حالاً من الضمير المُسْتَكِنُ في الخبر . وهذا الوجه الثاني في الإعراب أولى لأنَّه يستغني عن تقدير جملة محذوفة : وما لا حذف فيه في الإعراب أولى ممَّا فيه حذف إذا صلح المعنى واستقامت الدلالة .

وَكُنْتُ أَرَى نَجْدًا وَرِيًّا مِنَ الْهُوَى

فَمَا مِنْ هَوَائِي الْيَوْمَ رِيًّا وَلَا نَجْدًا (٩)
الموضع: هَوَائِي. أراد به (الهوى)، فمَدَّهُ . ومَدَّ المقصور من الضَّرَائِرِ القبيحة في الشعر . والذي يزيد في بُعدِه في البيت أنَّ الاسم المقصور مضاف إلى ياء المتكلم، والأصل: هَوَايَ، ولو أُجِيزَ به على الأصل لَسَلِمَ الوزن واللغة . فما الذي أَلْجَأَ الشاعرَ إلى هذه المخالفة اللغوية من غير ضرورة وزن ولا قافية ؟ الرَّاجِحُ لديَّ أنَّ هذا من عمل النَّسَّاحِ القدماء أو من عمل المحققين المحدثين .

خَلِيلِي إِنْ قَابَلْتُمَا الْهَضْبَ أَوْ بَدَا

لَكُمْ سَنَدُ الْوَدَّكَاءِ أَنْ تَبْكِيَا جُهْدًا (١٠)
الموضع: أَنْ تَبْكِيَا جُهْدًا . والمعنى: إِنْ وَصَلْتُمَا إِلَى ذَيْنِكَ الْمَكَانَيْنِ فَابْكِيَا مَا اسْتَطَعْتُمَا . جاء جواب الشرط مصدراً مؤوَّلاً (أَنْ تَبْكِيَا)، ولا يصحُّ ذلك عند النحاة إلا بتقدير محذوف، كأن يكون

ولو تَأَمَّلْتَ مقتضى الحال في بيت الصِّمَّةِ لَوَجَدْتَ أَنَّ عَطْفَ الْفِعْلِ عَلَى الْاسْمِ هُوَ الْأَوْفَقُ لِمَعْنَى . فالاسم المشتق (عاطلاً) يدلُّ على الثبوت، والفعل (تحلَّت) يدلُّ على الحدوث، وهذا يطابق مقتضى الحال إذ كان التجرُّد من الزينة هو الحالة الأصلية الثابتة التي لا تحدث بفعل فاعل، فحسن التعبير عنها بالاسم لا بالفعل، وكان التزيُّن هو الحالة التي طرأت على الحالة الأصلية وحدثت بفعل من تلك المرأة، فحسن التعبير عنها بالفعل لا بالاسم . فالتناسب هنا حاصل بين الألفاظ والمعاني، وهذا هو الأصل الذي ينبغي أن يُحْتَكَمَ إليه حتى تأتي الأشكال على قدر المضامين، وقديما قال ابن الفارض:

وَلَطْفُ الْأَوَانِي فِي الْحَقِيقَةِ تَابِعٌ

لِللُّطْفِ الْمَعَانِي، وَالْمَعَانِي بِهَا تَسْمُو (٧)

كِدَاءُ الشَّجَا بَيْنَ الْوَرِيدَيْنِ كُلَّمَا
ذَكَرْتُكَ، لَمْ تَقْدِرْ عَلَيْهِ النَّحَاحُ (٨)
الموضع: كِدَاءُ الشَّجَا . هناك حذف في البيت، والتقدير: يَنْتَابِنِي دَاءُ كِدَاءِ الشَّجَا فِي الْحَلِيقِ كُلَّمَا ذَكَرْتُكَ . والمقصود أَنَّهُ لَشِدَّةُ تَأَثُّرِهِ بِذِكْرِهَا يَغْصُ كُلَّمَا ذَكَرَهَا غَصًّا شَدِيدًا لَا تَنْفَعُ مَعَهُ كَثْرَةُ التَّنَحُّحِ . وعلى هذا التقدير يكون هناك جملة فعلية محذوفة، تقديرها (يَنْتَابِنِي دَاءٌ) أو (أَحْسُ دَاءً)، ويكون شبه الجملة (كِدَاءُ الشَّجَا) صفة لفاعل الفعل المحذوف أو للمفعول به المحذوف . ويحتمل التركيب تقديرًا نحويًا آخر يصلح عليه المعنى، وذلك أن تكون الكاف في قوله (كِدَاءُ) اسماً

أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّيْلَ يَقْصُرُ طَوْلُهُ
بنجد ويزدادُ النُّطَافُ بِهَا بَرْدًا
بلى، إِنَّهُ قَدْ كَانَ لِلْعَيْشِ قَرَّةً

وللبيض والفتيان منزلة حمداً (١٢)
في البيت الثاني قضيتان: أولاهما
أنَّ الشاعر بدأ بالاستفهام التقريري
بقوله: (ألم تر)، والمعنى: قد رأيت،
ثم أجاب ب(بلى). فكيف جاء بجواب
استفهام لا يحتاج إلى جواب أصلاً؟
لا شك أنَّ المراد زيادة التقرير وتوكيد
مضمون الكلام السابق. وثانية
قوله: (منزلة حمداً). واشترط النحاة
للوصف بالمصدر صفة تأويله باسم
مشتق، والتأويل عندهم: منزلة محمودة
ويقتصر هذا التأويل عن الدلالة
التي يحملها المصدر؛ ذلك أنَّ المصدر
يدل على مطلق الحدث، وعندما يقع
المصدر صفة لا بدَّ أن يكون القصد
إلى إطلاق الحدث في الصفة، فيكون
المعنى في قوله: (منزلة حمداً): منزلة
تستحق الحمد كله من غير أن ينقص
منه شيء.

إذا مرَّ ركبٌ مُصْعِدِينَ فليتنى
مع الرَّائِحِينَ الْمُصْعِدِينَ لَهُمْ عُبْدًا (١٣)
الموضع: فليتنى مع الرَّائِحِينَ
المصْعِدِينَ لَهُمْ عُبْدًا.

المعنى: إذا مرَّ ركبٌ يرتقون في
الأرض العالية تمنيت أن أكون معهم
عبداً لهم. وتحتل كلمة (عبداً) في
البيت وجهين من الإعراب: الأول أن
تكون حالا من الضمير المستتر في خبر
(ليت) المحذوف الذي تعلق به الظرف

التقدير: إن قابلتما الهضب أو بدا لكم
سندُ الودكاء أسألكما أن تبكيا جهداً
لأنَّ المصدر المؤول عندهم مؤول
بالمفرد، والمفرد لا يصلح أن يكون جواباً
للشَّروط. ولعل الحذف وقع في جواب
النِّداء لا في جواب الشرط؛ والتقدير
حينئذ: خليلي أسألكما أن تبكيا جهداً
إن قابلتما الهضب أو بدا لأنَّ
النِّداء لما كان سابقاً على الشرط كان
أحقَّ بأن يجاب أولاً، ثم يكون جواب
الشرط محذوفاً دل عليه جوابُ النِّداء،
وأغنى عنه. وتبقى قضية تأخير جزء
من جواب النِّداء، وهو مفعول الفعل
المحذوف المصدر المؤول (أن تبكيا)،
وعلة هذا التأخير كون الشرط سبباً
له، وقُدِّم السبب لزيادة العناية به، وهو
مقابلة أمكنة الأهل والأحبة؛ إذ هي
مهوى فؤاد الشاعر وموئل عاطفته.
ولحذف الفعل في جواب النِّداء
وتأخير معموله (المصدر المؤول)
شواهدٌ تعضد بيت الصِّمة الفشيري
وتقويه، كقول القائل:

يا صاحبي فِدَّتْ نَفْسِي نَفْوَكَمَا
وحيثما كنتما لاقيتما رَشْدًا
أَنْ تَحْمَلَا حَاجَةً لِي خَفَّ حَمْلُهَا
وتصنعا نعمةً عندي بها ويدا (١١)

فالمصدر المؤول (أن تحملا) وقع
مفعولاً لفعل محذوف، والتقدير:
أسألكما أن تحملا. والفعل المحذوف
هو جواب النِّداء. وعلة تأخير جواب
النِّداء هنا التلطف بالدعاء لصاحبيه
أولاً، ليرقق قلبهما عليه، فيقبلا على
قضاء حاجته وإنفاذها.

شَرِبْنَا بِمَاءِ الْبَحْرِ ثُمَّ تَرَفَّعَتْ
مَتَى لَجَجَ خُضْرُ لَهْنٍ نَنْيُجُ (١٧)
وكقول عنتره:

شَرِبْتُ بِمَاءِ الدُّحْرُضَيْنِ فَأَصْبَحْتُ
زُورَاءَ تَنْفَرٍ عَنْ حِيَاضِ الدَّيْلَمِ (١٨)
والأوفق للمعنى في هذه الشواهد
أن يكون فعل الشرب مضارعاً معنى
الارتسواء، والباء أصلية دالة على
الاستعانة، فقول الصمة القشيري:

شَرِبْنَا بِمَاءِ الشُّوقِ حَتَّى كَانَمَا
سَرَتْ فَاسْتَقَرَّتْ فِي مَفَاصِلِنَا الْخَمْرُ
يقتضي أن يكون الشرب ارتسواءً
ليناسب حالة السكر . وببيت أبي
دؤيب:

شَرِبْنَا بِمَاءِ الْبَحْرِ ثُمَّ تَرَفَّعَتْ
مَتَى لَجَجَ خُضْرُ لَهْنٍ نَنْيُجُ

في وصف السُّحْبِ، والضمير في
(شربن) عائِدٌ عليها . والمعنى: أن تلك
السُّحْبَ رَوَيْتْ بِمَاءِ الْبَحْرِ، ثُمَّ عَلَتْ
مَتَشَكِّلَةً مِنْ أَمَاءِ لَجَجٍ عَظِيمَةٍ .

ولا يصلح المعنى حتى يُضْمَنَ فعلُ
(شربن) معنى (روين) وتشبَعْنَ . لأنَّ
السُّحْبَ لَا تَشْرَبُ مَاءَ الْبَحْرِ بَلْ تَتَشَبَّعُ
بِرطوبته . ويعضد ذلك الرواية الأخرى
للبيت:

تَرَوَّتْ بِمَاءِ الْبَحْرِ ثُمَّ تَنْصَبَتْ
عَلَى حَبَشِيَّاتِ لَهْنٍ نَنْيُجُ
وَأَمَّا قول عنتره:

شَرِبْتُ بِمَاءِ الدُّحْرُضَيْنِ فَأَصْبَحْتُ
زُورَاءَ تَنْفَرٍ عَنْ حِيَاضِ الدَّيْلَمِ
فمعنى الرِّي أليق به، لأنَّ تلك
النافقة بعد أن رَوَيْتْ بِمَاءِ ذَلِكَ الْمَكَانِ
(الدُّحْرُضَيْنِ) عَافَتْ الْمَاءَ، فَازْوَرَّتْ عَنْ

(مع) ، والتقدير: ليتني موجودٌ مع
الرَّائِحِينَ الْمُصْعِدِينَ عَبْدًا لَهُمْ . وهذا
هو مذهب البصريين في مثل هذا
الشاهد . وَأَمَّا الْفَرَاءُ فَكَانَ يَذْهَبُ فِي
مِثْلِ هَذَا الشَّاهِدِ إِلَى أَنَّ (عبدًا) خبر
(ليت) منصوب ؛ لأنه كان يجيز في
(ليت) أن تنصب الاسم والخبر مستدلاً
بقول الرَّاجِزِ:

يَا لَيْتَ أَيَّامَ الصُّبَا رَوَّاجِعَا
وَأَمَّا الْكَسَائِيُّ فَكَانَ يَرَى تَقْدِيرَ
الْفِعْلِ (أَكُونُ) وَيَجْعَلُ (عَبْدًا) خَبْرًا لَهُ
(١٤) .

ومذهب البصريين هنا أوفقٌ
للمعنى والقصد؛ لأنَّ الشَّاعِرَ يَتَمَنَّى أَنْ
يَكُونَ مَعَ أَوْلَئِكَ الرَّائِحِينَ الْمُصْعِدِينَ وَلَوْ
كَانَ عَبْدًا لَهُمْ، وَلَا يَتَمَنَّى بَدَأَ أَنْ يَكُونَ
عَبْدًا .

شَرِبْنَا بِمَاءِ الشُّوقِ حَتَّى كَانَمَا
سَرَتْ فَاسْتَقَرَّتْ فِي مَفَاصِلِنَا الْخَمْرُ (١٥)
الموضع: شربنا بماء الشوق .

المعنى: أَخَذَ الشُّوقُ مِنَّا مَا خَذَا
عَظِيمًا حَتَّى غَلَبَ عَلَى عَقُولِنَا وَنَفُوسِنَا
كَمَا تَغْلِبُ الْخَمْرُ عَلَى عَقْلِ شَارِبِهَا .

لِلنَّجَاةِ خِلَافٌ فِي هَذِهِ الْبَاءِ الَّتِي
تَقْتَرِنُ بِمَفْعُولِ الْفِعْلِ (شرب)، فمنهم
مَنْ عَدَّهَا زَائِدَةً ، وَ(الماء) مَفْعُولٌ بِهِ،
وَمِنْهُمْ مَنْ عَدَّهَا أَصْلِيَّةً دَالَّةً عَلَى
الْإِلْصَاقِ، وَالْمَعْنَى: يَمْزِجُ شَرَابَهُمْ بِهَا
بَعْدَ الْبَاءِ، وَمِنْهُمْ مَنْ عَدَّهَا أَصْلِيَّةً دَالَّةً
عَلَى الْإِسْتِعَانَةِ وَالْفِعْلُ (شرب) قَبْلُهَا
مُضْمَنٌ مَعْنَى (رَوَى) . (١٦) .

ولهذا الاستعمال نظائر في شعر
العرب، كقول أبي دؤيب الهذلي:

حياضه، ونأَتْ بنفسها عنه .

والحقُّ أن تضمين الفعل (شرب) معنى (روي)، يُحتكم فيه إلى السياق أولاً وأخيراً ، والسياق المعنوي هو الذي يمين دلالة الفعل (شرب)، أهَي على الشرب الحقيقي أَمْ على الارتواء ؟ . وفي الشواهد السابقة اتجهت دلالة السياق إلى أن يكون (شرب) بمعنى (روي) فصلح أن يتعدى إلى مفعوله بالباء .

فمَاءُ بِلَا مَرَعَى وَمَرَعَى بغير مَا

وحيثُ أرى ماءً وَمَرَعَى فَمَسْبَعاً (١٩)

يشكو الشاعرُ سوءَ حاله ، ونكدَ عَيْشِهِ ، فلا يلدُّ له المقامُ في مكانٍ إذ لا يخلو مكانٌ من تنغيص؛ فحيثُ يوجد الماء يفقد المرعى، وحيثُ يوجد المرعى يفقد الماء، وحيثُ يوجد الماء والمرعى يفقد الأمن .

الموضع هو حذف الفعل في قوله: وحيثُ أرى ماءً وَمَرَعَى فَمَسْبَعاً . والتقدير : وحيثُ أرى ماءً وَمَرَعَى فأرى مسبعا .

حُذِفَ الفعل (أرى) قبل المفعول به (مَسْبَعاً) لدلالة السياق عليه.

وهذا الحذفُ يحققُ جانباً بلاغياً هو الإيجاز ، حيث يغدو الحذفُ أبلغ من الذكر في التعبير، غير أن البيت كله يصلح أن يكون مثالا للدلالة الرمزية، فالماءُ رمزٌ للمحبة، والمرعى رمزٌ للوصال، والمسبَعُ رمزٌ لكثرة الرِّقاء.

ويكشف هذه الرمزية لدى الشاعر ما قبل هذا البيت وما بعده . تأمل قول الشاعر :

لَقَدْ خُفْتُ أَلَّا تَقْنَعَ النَّفْسُ بَعْدَهَا

بشيءٍ من الدنيا وإن كان مُقْنِعاً
وأعذُلُ فيه النَّفْسُ إذ حِيلَ دُونَهُ

و تَأبَى إِلَيْهِ النَّفْسُ إِلَّا تَطَلَّعاً
سلامٌ على الدنيا فما هي راحةٌ

إذا لم يكن شملِي و شملُكم معا
ولا مرحباً بالزَّرعِ لستُم حُلُولُهُ

و لو كان مُخْضَلُ الجَوَانِبِ مُمَرِّعاً
فمَاءُ بِلَا مَرَعَى وَمَرَعَى بغير مَا

و حيثُ أرى ماءً وَمَرَعَى فَمَسْبَعاً
لعمري لقد نادى منادي فراقنا

بتشتيتنا في كلِّ وادٍ فأسمعنا
كأنَّا خُلُقْنَا لِلنَّوَى وكأنَّما

حرامٌ على الأيامِ أن نتجمَّعاً (٢٠)

أَلَا إِنَّمَا طَيًّا - فصبراً - بليَّة

هَجَعْتُ بِأَرْضٍ فاعتراني خيالها (٢١)
المعنى: أن حُبَّ طَيًّا قد خالط نفسه، فغدا خيالها رفيقا له يرحل معه حيث يرحل، ويحل معه حيث يحل ، فهو في عذاب دائم .

الموضع هو الاعتراض في قوله : أَلَا إِنَّمَا طَيًّا - فصبراً - بليَّة .

فقد اعترض بين المبتدأ والخبر بالمفعول المطلق (صبرا) ، وهذا المفعول المطلق مصدرٌ نائِبٌ عن الفعل في المعنى، إذ المعنى: فاصبر . وفي هذا الموضع قضيتان بلاغيتان، أولاهما: أن الاعتراض بلفظ الصبر بين المبتدأ والخبر يوحي بشدة حاجة الشاعر إلى الصبر لما يلاقى من العذاب والشقاء، وهذا الذي دعاه إلى التعجيل بأن يأمر

النحويّ بمصباح المعنى والدلالة، وأن
ينأوا بأنفسهم عن كل وجه لا يخدم
المعنى ولا ينهض بالدلالة.

فلا خير في نحو يجافي المعنى
المستقيم، ولا قيمة لنقد لا يتكئ على
أرائك أوضاع التركيب وحالاته .

الحواشي

(١) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني،
٦ / ٥ تحقيق الدكتور إحسان عباس
والدكتور إبراهيم السعافين والأستاذ
بكر عباس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢م
والأعلام لخير الدين الزركلي ٣/
٣٠٠ .

(٢) الأغاني ٦ / ٧ - ٨ .
(٣) ديوان الصّمة القشيري/ ٣٤ .
الهدية: من مياها أبي بكر بن كلاب .
معجم البلدان ٥/ ٣٦٩ .
(٤) انظر شرح الرضي على كافية
ابن الحاجب ١١٧/٢ تحقيق الدكتور
عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب،
القاهرة، ٢٠٠٠م .

(٥) انظر شرح الرضي على
الكافية ٤/ ١٨٣ . قال الرضي: ((وأما
إن لم يختص المعود عليه بشيء قبل،
نحو: أرجل قائم أبوه؟ ونحو: ربّه
رجلا، ونعم رجلا، وبالحال قصّة، وربّ
رجل وأخيه: فالضمائر كلها نكرات،
إذ لم يسبق اختصاص المرجوع إليه
بحكم)) .

(٦) ديوان الصّمة ٤٩ / . العاقل:
المتجرّدة من حليها .

(٧) ديوان ابن الفارض / ٣٢٩ ،
تحقيق عبد الخالق محمود، القاهرة .

نفسه بالصّبر، فيأتي بالمصدر (صبرا)
قبل مجيء الخبر . وثانيتهما: إتيانه
بالمصدر (صبرا) نائبا عن فعل الأمر
(اصبر)، وفي ذلك دلالة على أن حاله
مع طبيّا تحتاج إلى صبر ثابت دائم لا
ينقطع، ولو جاء بالفعل (اصبر) في
مكان المصدر لكان المطلوب أن يصبر
أي صبر، وبين الصّبرين فرق واضح.

على مثلها فاستحمل الله يا فتى
وغاؤل بها الحاجات ينفع غواؤها (٢٢)
المعنى: اسأل الله حمّلك على مثل
هذه الناقة، وبادر بها حاجاتك تطفر
بها.

الموضع قوله: فاستحمل الله .
ناب الفعل (استحمل) عن الفعل
والمفعول، لتضمينه معنى الطلب، وهو
من معاني صيغة (استفعل)، فأغنى
لفظ واحد عن لفظين، واجتمع في
لفظ الفعل معنينا الفعل والاسم . وهذا
من بلاغة العربية وغناها، ونظائره
في العربية كثيرة، نحو: استوقف
- واستفتى - واستعان....

وينبغي للأدباء وأصحاب الأقلام
استثمار الطاقة الدلالية لأبنية العربية
وصيغها الاشتقاقية في التعبير، فذلك
أدعى إلى الإيجاز والدقة .

تلكم إلمامة وجيزة بمواضع من شعر
الصّمة القشيري أردت منها الاستدلال
على الترابط العضوي بين الوضع
النحوي والمؤدّي البلاغي ويتأسس على
ذلك أن يلتبس أهل النقد والتذوق قدرا
مهما من مطلبهم في التركيب النحوي،
وأن يستضيء المشتغلون بالتحليل

- (٨) ديوان الصَّمَّة / ٥٣ .
الشَّجَا: الغصص . الوريْدان: عرقان
تحت الودَّجَيْن عن يمين ثغرة النحر
ويسارها .
- (٩) ديوان الصَّمَّة / ٥٥ .
- (١٠) ديوان الصَّمَّة / ٥٩ . الهضْب:
المنبسط من الأرض، ولعله في البيت
اسم مكان معيَّن . السَّنْد: ما قابلك
من الجبل وعلا عن السَّفْح . الودكاء:
هضبة لمساء شمال يذبل .
- (١١) البيتان في شرح ابن يعيش / ٨
١٤٣ والإِنصاف في مسائل الخلاف / ٢
٥٦٣ والمغني / ١٨٣ تحقيق الخطيب
والخزانة / ٣ / ٥٦٢ .
- (١٢) ديوان الصَّمَّة / ٦٢ . النُّطاف:
الماء .
- (١٣) ديوان الصَّمَّة / ٦٤ .
- (١٤) انظر في تفصيل أقوال النُّحاة
في مثل هذا الموضع: شرح المفصَّل لابن
يعيش / ١ / ١٠٤ ، ٨٤ / ٨ . والجنى الدَّاني
/ ٤٩٢ . ومغني اللبيب / ٣ / ٥١١ . ٥١٣
طبعة الخطيب . الفراء: هو يحيى بن زياد
من أئمة النحو الكوفي، وكان يلقَّب بأَمير
المؤمنين في النحو، له تصانيف عديدة
أشهرها كتاب (معاني القرآن)، توفِّي سنة
(٢٠٧ هـ) . الكسائي: عليُّ بن حمزة
رأس المدرسة الكوفيَّة في النحو، ارتحل
إلى البصرة، وأخذ عن الخليل، وكان شيخ
- الفراء، توفِّي سنة (١٨٩ هـ) .
- (١٥) ديوان الصَّمَّة / ٧٣ .
- (١٦) انظر في تضمين الفعل
(شرب) معنى الفعل (روي) البحر
المحيط لأبي حيَّان / ٨ / ٣٩٥ ، والمغني
لابن هشام / ٢ / ١٨٠ تحقيق الخطيب .
- (١٧) البيت في معاني القرآن
للفراء / ٣ / ٢١٥ ، والخصائص لابن
جنِّي / ٢ / ٨٥ ، والبحر المحيط لأبي
حيَّان / ٨ / ٣٩٥ ، وأمثالي ابن الشجري
/ ٢ / ٢٧٠ ، والجنى الدَّاني للمراي /
٤٣ ، والمغني لابن هشام / ٢ / ١٤١ ، ١٨٠
تحقيق الخطيب .
- اللجج: جمع لجَّة، وهو معظم الماء،
النَّيِّج: صوت المرور السَّريع للريح .
متى لجج: مِن لجج .
- (١٨) ديوان عنتره / ٢٠١ ، تحقيق
محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،
الطبعة الثانية، ١٩٨٣ م .
- (١٩) ديوان الصَّمَّة / ١٠٢ . المسبع:
موضع السَّباع .
- (٢٠) الديوان / ١٠١ ، ١٠٢ .
مخضل: مبتل . ممرع: معشب .
- (٢١) ديوان الصَّمَّة / ١٢٣ .
- (٢٢) ديوان الصَّمَّة / ١٢٥ .
غاول: بادر . الغوال: مبادرة الشيء
واقترامه .

مسرح

عندما تغيب الزوجة

مسرحية في فصل واحد

بقلم: د. أحمد زياد محبك
(سوريا)

الشخصيات

| | | | | | | | | | | |
|-------|--------|--------|---------|--------|-------|--------|--------|--------|--------|--------|
| أمير | أميرة | أمجد | سناء | منى | هشام | المصلح | الأجير | المخرج | المؤلف | الحارس |
| الزوج | الزوجة | ابنهما | ابنتهما | الجارة | ابنها | | | | | |

ARCHIVE

<http://Archive.ta.Sakhrit.com>

المشهد

غرفة جلوس

عدة أبواب تفضي إلى الخارج وإلى غرفة داخلية وإلى الحمام والمرحاض وإلى الشرفة

جهاز حاسوب مقاعد مطبخ مفتوح موقد غاز

تضاء المنصة والزوج قاعد أمام الحاسوب يكتب وظهره إلى الجمهور

** يدخل أمجد من باب الغرفة تتبعه أخته سناء ثم الزوجة **

أمجد . (يدخل فرحاً وهو يحمل طائرة ورقية) سنذهب إلى القرية، إلى بيت جدي، في السماء الواسعة ستخلق طائرتي.

سناء . (تحمل لوحات من الورق المقوى) وأنا سأرسم الحقل، سأرسم الجدول.

الزوجة . (تحمل حقيبة كبيرة وأخرى صغيرة) هيا يا أولاد، لم يبق غير نصف ساعة، ويتحرك القطار، نحتاج إلى ربع ساعة أو أكثر حتى نصل إلى المحطة.

سناء . أمي أمي، هل وضعت علبة الألوان في الحقيبة؟
 الزوجة . نعم، هي هنا، اطمئني.
 الزوج . (ظهره للجمهور) وأخيراً، قررت السفر؟
 الزوجة . أخبرتك قبل يومين، سأقضي أيام العطلة الثلاثة في القرية مع أبي وأمي والإخوة، من أجل الأولاد، وأمس مررت بالمحطة، وحجزت لرحلة اليوم، الساعة العاشرة صباحاً.
 الزوج . أحسنت، أنا بحاجة إلى البقاء وحدي يومين أو ثلاثة.
 الزوجة . سافر معنا.
 الزوج . ما دمت قد حجزت وانتهى الأمر، كيف أسافر معكم؟
 الزوجة . نتدبر الأمر، نشترى لك بطاقة، اتصل بالمحطة الآن، واحجز لك تذكرة.
 الزوج . سافروا أنتم، سأبقى أنا وحدي.
 أمجد . بابا، سافر معنا، تركض أمامي في الحقل، تساعدني حتى تحلق طائرتي.
 سناء . بابا، سافر معنا، تراني وأنا أرسم الحقل والجدول، تشرف علي، تصحح لي أخطائي.
 الزوجة . أرجوك يا أمير، سافر معنا، لنمضي يومين أو ثلاثة في القرية، أنت تحب الريف والطبيعة، الجو الآن دافئ، والأرض خضراء، أنت تحب الربيع.
 الزوج . (ينهض من أمام الحاسوب) من قال إنني أحب الربيع؟ أنا أحب الخريف، أحب الأوراق الصفراء الميتة، أحب السماء الكثيية والغيوم الداكنة، كل الناس يحبون الربيع وينتشرون في الحقول، إلا أنا، أنا أحب الخريف، اذهبوا أنتم، أنا أحب أن أبقى وحدي.
 الزوجة . أنت دائماً تقول لي: نحن كالمثلث، الزوج والزوجة والولد، سافر معنا كي يبقى المثلث مكتملاً.
 الزوج . هذا كلام قلته يوم كان عندي مزاج رائق، أنا الآن ضلع واحد، اتركوني وحدي.
 الزوجة . وماذا ستفعل وحدك؟
 الزوج . سأكتب قصيدة.
 الزوجة . وهل ستهدئها لي؟
 الزوج . طبعاً، في هذا العمر لا أجد من أهدئها قصيدتي غيرك.
 الزوجة . لا، هناك آلاف المعجبات، تكفي إشارة منك، ما يزال قلبك أخضر، كأنك في عز الشباب.

الزوج . أنتظر إشارة السماح منك، حتى أشير إلى واحدة، والآن هيا، أسرعوا،
لم يبق سوى نصف ساعة ويتحرك القطار، والمحطة بعيدة.

**** يخرجون ****

الزوج . الحمد لله، أنا الآن وحدي.

**** ترجع الزوجة ****

الزوجة . هل أوصي جارتني أم هشام حتى تعتني بك؟
الزوج . لا أريدك، لا أنت ولا جارتك، لا أريد جنس النساء.
الزوجة . لا أصدق، حتى تقسم لي أغلظ الأيها.
الزوج . وحياتك عندي.
الزوجة . لا تستطيع العيش من غيري .. وهذه قبلة.

**** تطبع قبلة على خده، يمسحها وينظر في يده ****

الزوج . (مدهوشاً) ما هذا؟

الزوجة . أثر هذه القبلة لن يزول حتى أرجع .

**** تخرج، يتنفس الصعداء، يلقي بنفسه على أريكة عريضة، ينهض، يتمشى ****
الزوج . الواحد منا بحاجة إلى إجازة، إلى راحة ليومين أو ثلاثة، يعود فيها
إلى حياة العزوبية، لا زوجة ولا أولاد ولا عمل، اليوم عطلة وغدا عطلة وبعد
عطلة، لن أخرج من البيت، لن أكل لن أشرب، سأعيش مثل الملائكة، لا ضجيج،
ولا مسؤوليات، ولا هاتف ولا فاكس ولا إيهيل ولا خلوي، وهذا الخلوي قفلناه، بل
هذه البطاقة نزعناها .

**** ينزع شريط الهاتف، يخرج الهاتف النقال من جيبه يقفله، ينزع**

البطاقة منه، يحدث نفسه **

مثلث، تعبت من المثلث، تعبت من الزوايا الحادة، الأب والأم والولد؟ وليكن،
هناك الدائرة، هناك الخط المستقيم والمنحني، أنا خط ضائع وحيد منفرد، لا
أريد خطين متوازيين، ولا أريد مثلثا ولا دائرة، سأكتب قصيدة، أنا مشتاق للشعر،
زوجتي الحبيبة، (يلقي بأسلوب شاعري مفتعل) الحياة جميلة وأنت معي، ولكن
الحياة أجمل عندما أكون وحدي، أريد أن أنام، أريد أن أستريح، لا أريد أي شيء،
فقط أريد فنجان قهوة.

**** يمضي إلى الموقد، يضع الغلاية على الموقد، يحاول إشعال الموقد**

مرات عدة **

يا إلهي، بدأت المشاكل، لا غاز في البيت، لا نار في البيت، كيف سأعيش، لا بأس، الشلابة مملوءة، الأطعمة الباردة أطيب، لن أشتغل في إعداد الطعام.

**** يقرع جرس الباب ****

**** يفتح، تدخل الجارة في ثياب المطبخ، تقتحم الباب، وتمضي إلى**

منتصف الغرفة **

الجارّة. صباح الخير يا جار الرضا، فجأة لم أجد في المطبخ ذرة من بهار، أين جارتى، أريد البهار، أين أميرة؟ أين أنت يا أميرة؟ هات، أعطني رشّة بهار. الزوج. عفواً يا جارتى، أميرة سافرت.

الجارّة. أنا آسفة، اعذرنى، اقتحمت الشقة، تعرف: أميرة جارتى، وأنا وهى الزوج. أعرف، أعرف، لا تعتذرى، اعتبرى نفسك فى بيتك، خذى ما شئت، هنا الرفوف أمامك، وهذه هى علب البهار والفلفل والملح.

الجارّة. هل تسمح لى؟

الزوج. بالطبع، تصرفى كأنك فى بيتك، خذى ما شئت (يتحدث إلى نفسه).

الجارّة. عفواً، ماذا قلت؟ لم أسمع؟

الزوج. (مضطرباً) أقول: خذى كل شيء.

الجارّة. شكراً لكرمك، كنت أظن.

الزوج. أنا بخيل؟

الزوجة. لا، لا، ولكن زوجتك كانت تعتذر دائماً، ونقول: زوجى لا يريد.

الزوج. هذا غير صحيح، أنا أريد، أنا أريد كل شيء، أنا أريد .. خذى كل البهار.

الجارّة. (تضع فى راحة كفها ذرات من البهار) تكفينى هذه الذرات.

الزوج. (يناولها علبة البهار) خذى العلبة كلها، ثم رديها متى شئت.

الجارّة. شكراً لكرمك، ولكن إلى أين سافرت جارتى أميرة؟

الزوج. جارتك أخذت الأولاد، وذهبت إلى أهلها فى القرية.

الجارّة. زعلت منك؟

الزوج. ليتها تزعل، عفواً، أقصد: هى لا تزعل منى أبداً، ذهبت إلى أهلها فى القرية فى زيارة ليومين أو ثلاثة، بمناسبة العطلة.

الجارّة. وبقيت وحدك؟

الزوج. كما رأيت.

الجارّة. سأعجل فى طبخ الأرز، سوف أسكب لك، حتى تأكل من طبخى، من يدي.

الزوج . أشكرك .

**** تتجه نحو الباب ****

الزوج . (متردداً) أطلب منك...؟

الجارّة . (تقترب منه مدهوشة، تكاد تلتصق به) اطلب، اطلب كل ما تريد .

الزوج . أنا خجلان، ولا أعرف كيف سأطلب....

الجارّة . اطلب، لن أرد لك أي طلب .

الزوج . أنا متردد

الجارّة . (تغمض عينيها وتتجه إليه بوجهها) اطلب كل ما تتمنى، زوجي .
الله يرحمه . كان مثلك، دائماً عنده مثل هذا الخجل وهذا الحياء، كان مثلك، هو
لطيف وحنون، لا يطلب مني أي شيء إلا بعد استئذان، تفضل اطلب .

الزوج . فوجئت مثلك بأسطوانة الغاز فارغة .

الجارّة . أنا أشعل لك أصابعي، اطلب ما تريد .

الزوج . فنجان قهوة .

الجارّة . من عينيّ هاتين، خمس دقائق وآتيك بأحلى قهوة، أنا ما شربت قهوتي
هذا الصباح، سأشربها معك، خمس دقائق، وأرجع إليك .

الزوج . شكراً .

الجارّة . لا داعي للشكر، أنا أشتهي شرب القهوة معك .

الزوج . (يكلم نفسه) وأنا أشتهي شربها وحدي .

الجارّة . ما سمعت؟

الزوج . أنا بانتظارك .

**** يدخل هشام ابن الجارّة ****

هشام . صباح الخير .

الزوج . صباح الخير، أهلاً أهلاً هشام .

الجارّة . لماذا لحقت بي؟

هشام . الحاسوب عندي تعطل، ومعي قرص صلب عليه وظيفة (يتحدث إلى
الجار) اسمح لي، أستاذ أمير، باستخدام حاسوب ابنك أمجد .

الجارّة . عندك ثلاثة أيام عطلة يا هشام؟

هشام . أريد إنجاز الوظيفة والخلاص منها، ” لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد
“، هذا كلامك، يا أمي .

الزوج . أهلاً بك، وبأمك، الحاسوب في خدمتك، اقعد، واشتغل عليه .

هشام . شكراً، أستاذ أمير .

الجارة . بعد خمس دقائق آتيك بأحلى قهوة.
الزوج . لا أريد أحلى قهوة، أريدها مرة، مرة من غير سكر.
الجارة . اترك باب الشقة مفتوحاً، أنا قادمة إليك حالا.
** يلقي بنفسه على الأريكة **

** هشام وراء الحاسوب يبدأ العمل ولكن سرعان ما يعلو صوت سباق سيارات وألعاب **

هشام . (وهو أمام الحاسوب) عند ابنك حاسوب متطور.
الزوج . الشهر الماضي اشتريته، بدلاً من الحاسوب القديم.
هشام . وفيه برامج ألعاب جديدة، هذا سباق للسيارات رائع.
الزوج . أنا حذفته برامج الألعاب كلها، كيف نزل ولدي هذا البرنامج؟
هشام . اتركها يا عم، أرجوك، لا تحذفها.
الزوج . أنجز وظيفتك، ولا تشغل نفسك.
هشام . سأنجزها، اسمح لي باللعب خمس دقائق، قبل عودة أمي.
الزوج . اللعب، ولكن اخفض الصوت.
هشام . اللعب من غير صوت ممل.
الزوج . هناك سماعات، ضعها على أذنيك، واستمع كما تشاء.
** تدخل الجارة في ثوب جديد، وقد تزينت وتجملت **

الجارة . هشام؟ هيا بسرعة.
هشام . حاسوب صديقي أمجد فيه ألعاب سباق للسيارات، ألعاب جديدة.
الجارة . أنجز عملك، وعد إلى البيت، هيا بسرعة.
هشام . سأبقى معكم، هذا البرنامج متطور، وجميل، أنت ابقني مع عمي
الأستاذ أمير، وافعلي ما شئت، أنا لا أراك لا أنت، ولا هو، أناظهري لكم، وأنا
مشغول بالحاسوب، ولا أسمع أي شيء من كلامك أو كلامه.
** يلتفت هشام يمناً ويسرة، يرى امرأة كبيرة **

** ينهض، يحملها، يضعها أمامه على الحاسوب يعدلها حتى يرى
الزوج والجارة وظهره لهما **

الجارة . (وهي تلتفت إلى ولدها) اسمع مني يا هشام، عندك ثلاثة أيام عطلة،
اترك الآن وظيفة الحاسوب، اذهب إلى الحديقة، اتصل بصديقك عادل، تناول
أنت وهو الهمبرغر، الجو جميل، اذهبا إلى الحديقة.
هشام . الآن اختلف الأمر، الهمبرغر أطيب، هات، سأذهب أنا وعادل، لن
نرجع إلى المساء.

الجارة . هيا خذ، هذه مئة ليرة .

هشام . شكراً يا أمي .

**** يتجه نحو الباب ثم يرجع ****

هشام . أوه، نسيت سحب القرص الصلب من السواعة .

**** صوت خبط وانكسار ****

الزوج . ما هذا ؟

هشام . معذرة يا عم، سحبت القرص من السواعة بسرعة، فانكسرت، أنا سأصلحها، سأشتري غيرها .

الجارة . لا تشتري غيرها، ولا تصلحها، اذهب أنت الآن إلى عادل، واتركنا نرتاح منك .

**** يخرج هشام، تقعد الجارة إلى جوار الزوج ****

الزوج . أي الفنجانين لي ؟

الجارة . انتظر، أنا فنجاني فيه سكر زيادة، أنا أحبها حلوة .

الزوج . وأنا أحبها مثل هذه الدنيا، مرة، مرة .

الجارة . (وهي تتذوق الفنجان) أوه، هذا هو فنجاني، ما رأيك : خذ تَذَوِّقْ قهوتي الحلوة، جربها مرة، تذوقها من يدي، تفضل، ولكن اعذرنني، تركت على الفنجان أحمر الشفاه، إذا شربت من موضع ما شربت فسوف يحلو الفنجان، وتحلو أيامك .

**** تمت بيدها الفنجان إلى فمها فیرتشف منه ****

الزوج . آه، لم أذق مثل هذه الحلوة طوال عمري .

الجارة . أنا سأسقيك بيدي من فنجاني .

الزوج . وفنجاني أنا ؟

الجارة . سأسكب فنجانك في فنجاني، فتزول عنه المرارة، سيحلو مثل أيامي الحلوة .

الزوج . طوال عمري وأنا معتاد على المرارة، أخاف من الحلوة .

الجارة . ما دامت الحلوة من يدي فلا تخف .

**** صوت قرع على الباب يدخل بعده فوراً رجل طويل في بدلة عمل زرقاء ****

**** يتبعه غلام بدين جداً تظهر عليه علامات البله ****

المصلح . صباح الخير، عفواً، أنا مصلح الشوفاج، اعذروني وجدت الباب وهو مفتوح فدخلت، أنتم اتصلتم قبل يومين، ووعدت أنا بحضوري اليوم الساعة العاشرة في الصباح، وها أنا جئت في الموعد .

الزوج . ولكن أنا ما اتصلت بك، ولا حددت لك أي موعد، ولا أنت حددت لي؟

المصلح . (يشير إلى الجارة) زوجتك هي اتصلت .

الزوج . (يلتفت إلى الجارة) أنت اتصلت؟ (يتدارك نفسه) ولكن أنت ما اتصلت اليوم لتخبرني بمجيئك؟

المصلح . صدقتي: اتصلت قبل ربع ساعة عدة مرات، خطبكم مفصول أو معطل .

الزوج . نعم، أنا سحبت الخط، وألغيت البطاقة، ولكن الوقت الآن غير مناسب .

المصلح . لا تهتم، أنت اشرب قهوتك مع زوجتك، استمتع بوقتك، وأنا سأعمل هنا، رأيت المشع، هذا هو، قلت لي: الماء يتسرب منه، لن يستغرق العمل أكثر من خمس دقائق، يا ولد؟

الأجير . (يتعنع، ولا يبين) نعم، نعم معلم .

المصلح . افتح صندوق العدة هيا، وهات مفتاح الشق .

**** المصلح يقعد على الأرض، يبدأ بفك المشع ****

الأجير . معلم معلم؟؟

المصلح . نعم؟؟

الأجير . (يأتي بحركات تدل على حاجته للدخول إلى الحمام) معلم معلم .
المصلح . أنا عملت في الشقة من قبل، أعرف: هنا المراض والحمام، (يشير إلى المراض) هيا أسرع .

الزوج . (يضع يده على أنفه) ما هذا؟ ما هذه الرائحة؟؟

المصلح . اعذره، ولد أهب، أنا أعطف عليه، وهو اليوم مصاب بإسهال حاد .

الزوج . (ينهض) سيماًلأ المراض، ولا أحد عندي ينظفه .

المصلح . لا تهتم، سينظف هو كل شيء قبل خروجه .

الزوج . ولكن، ما هذا؟ ما هذا الماء الأسود؟ أنت ملأت أرض الغرفة .

المصلح . لا بد من فك المشع، وانسكاب الماء أمر طبيعي .

الزوج . لا أعرف كيف جئت؟ ولا أصدق دعوة زوجتي لك؟

المصلح . زوجتك أحسنت بدعوتي في هذا الوقت، انتهى الشتاء، وجاء الربيع، الشغل عندنا قليل، في أول الشتاء يفكر الناس في إصلاح شوفاجاتهم، ويكون الزحام، ونتأخر عليهم .

الزوج . وهذا الماء؟

المصلح . لا تهتم، أنا سأجمعه بنفسى، وسوف أمسح الأرض، أريد قطعة قماش عتيقة، لو تتكرم عليّ زوجتك بسطل وقطعة قماش.

الزوج . (للجارية) من فضلك، هنا في المطبخ سطل ومساحة أرض.

**** الجارية تدخل إلى المطبخ ****

المصلح . أنا زرتك من قبل، وصلحت لك الشوفاج، أنا أعرف زوجتك السابقة، هل هذه زوجتك الثانية؟ هل طلقت الأولى؟

الزوج . (متذمراً) لأ، هذه هي الجارية.

المصلح . شاطر، بطل، هكذا الرجال وإلا فلا، أنت تعجبنى.

**** تخرج الجارية من المطبخ ****

الجارية . ما وجدت أي شيء؟

الزوج . أنا سأدخل.

**** يدخل الزوج إلى المطبخ، الجارية تأخذ فنجان القهوة ترشف منه،**

وهي ترقب المصلح **

المصلح . رائحة قهوتك تنعش الفؤاد.

الجارية . عندما تنهي عملك سأقدم لك من يدي فنجان قهوة.

المصلح . هل عندك شيء يحتاج إلى تصليح؟

الجارية . آه لو تعرف، أنا كلي بحاجة إلى تصليح.

المصلح . أنا بخدمتك، بعد انتهاء عملي سأدخل إلى شقتك، وأصلح لك كل شيء.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

**** يخرج الزوج من المطبخ يحمل السطل وقطع القماش ****

الزوج . هذا هو السطل، وهذه هي المساحات.

المصلح . لعيون جارتك، سأمسح الأرض كلها، وأجعلها أنظف مما كانت عليه.

الجارية . لا، لا تتعب نفسك، عنده زوجة شاطرة، تحب النظافة، مهما عملت لن يعجبها مسحك، اتركها أنت، وهي تأتي غداً لتمسحها.

الزوج . (لنفسه) نعم، شاطرة، شاطرة جداً.

المصلح . أين هي الآن؟

الزوج . سافرت إلى أهلها، ستمضي العطلة مع الأولاد عند أهلها.

المصلح . هنيئاً لكم، أنتم أسرة متفاهمة.

الزوج . نعم، التفاهم هو كل شيء، ولكن الأجير تأخر.

المصلح . هو الآن ينظف المرحاض، قلت لك: يعرف التعامل مع المرحاض.

**** يرن جرس الخلوي الخاص بالمصلح ****

المصلح . (يرد على الهاتف) نعم، نعم، أنا مصلح الشوافجات والحمامات والمراحيض، نعم، نعم، عرفت، عرفت العنوان، عشر دقائق وأكون عندكم، أنا زرتكم من قبل، أعرف المنزل، أنا قريب منكم.

**** يدخل الأجير خارجاً من الحمام ****

المصلح . تأخرت يا ولد .

الأجير . المرحاض، المرحاض، يا معلمي .

المصلح . ما مشكلة المرحاض؟

الأجير . المرحاض ممتلئ، والمجرى مسدود .

الزوج . غير معقول، قبل ساعة الماء يمشي فيه مثل النهر .

**** الزوج يندفع نحو المرحاض، ولكن ما إن يفتح الباب حتى يرجع**

وهو يسد أنفه **

المصلح . ماذا فعلت يا ولد؟

الأجير . سروالي الداخلي سقط فيه .

الزوج . مصيبة .

المصلح . خذ يا ولد المفك والمفاتيح، وفك المرحاض .

**** الأجير يحمل المفك والمفاتيح، يتجه نحو المرحاض ****

الزوج . (يهم بالحاق بالولد) قف، لا، لا، أرجوك، لا تكسر المرحاض .

المصلح . (يستوقف الزوج) لا تهتم، الولد مختص بالمراحيض .

الزوج . أرجوك، الحقه، حتى....

المصلح . بعد فك المرحاض سوف أدخل لأجعل كل شيء يسير مثل السمن

والعسل، ولكن انتظر حتى أنتهي من المشع .

الزوج . والمشع؟ متى تنتهي من تصليحه؟

المصلح . فور انتهائك أنت من القهوة .

الزوج . ما عدت أشتهي لا القهوة ولا الشاي، الروائح خنقتني .

**** الزوج يتجه إلى النوافذ ليفتحها، صوت صفق باب في الخارج،**

يدخل هشام **

هشام . شكراً يا أمي، أنا اتصلت بعاذل، وبدلت ثيابي، أنا ذاهب الآن مع عاذل

إلى المطعم والحديقة .

الجاردة . أغلقت وراءك باب الشقة؟؟

هشام . نعم يا أمي، أنت دائماً توصيني: أغلق الباب وراءك .
الجارّة . كل مرة أنا أوصيك أغلقه، وأنت لا تغلقه، واليوم من غير ما أوصيك
أغلقته .

هشام . تذكرت وصيتك، فأغلقته .

الجارّة . ومعك المفتاح؟

هشام . لا .

الجارّة . وأنا ما حملت المفتاح، ماذا فعل؟

هشام . لا أعرف .

الجارّة . اذهب أنت الآن، سوف أتدبر أمري .

**** هشام يخرج ****

الزوج . ماهذا اليوم؟ ما توقعت كل هذا .

المصلح . اطمئن، سأصلح كل شيء .

الجارّة . وأنا؟ باب شقتي أغلق، وما معي مفتاح؟

المصلح . الأبواب من اختصاصي، أنا سأفتح بابك .

الزوج . أنت فتحت علينا ألف باب .

الجارّة . كيف تفتح الباب وهو مغلق؟

المصلح . اطمئني، عندي كومة مفاتيح، سأجرّيها .

الجارّة . وإذا لم يفتح .

المصلح . أكسر الباب وأدخل .

الزوج . هل فرغت من تركيب المشع؟

المصلح . نعم فرغت، ولكن شددت الحزقة بقوة حتى لا يتسرب الماء، فتشقق
الحزقة وانكسرت، وما عندي هنا في صندوق العدة مثلها، الحزقة عندك محيرة،
ما هي قياسية .

الزوج . أنت لا تعرف سوى الكسر .

**** يرن الهاتف الخليوي الخاص بالمصلح ****

المصلح . نعم، نعم، كل شيء مضبوط، انتهيت من عملي، أنا هنا في الحي،
قريب منكم، أنا هنا في الجوار، خلال ثلاث دقائق أصل إليكم .

الزوج . كيف ستترك المشع والماء؟

المصلح . جاركم هنا بعد ثلاث عمارات انفجر السخان الكهربائي عنده، شقته
غارقة بالماء، سأصلح سخانته الكهربائي، خمس دقائق وأرجع إليكم، اطمئن،
سأرجع مثلما وعدتك، لأصلح كل شيء، أنت اشرب القهوة مع جارتك، عش وقتك

قبل رجوع زوجتك.

الزوج . غير معقول، كل شيء هذا اليوم غير معقول.

المصلح . في النهاية ستري الأشياء معقولة، ما في شيء غير معقول.

**** يخرج الأجير من المرحاض ****

الأجير . معلم معلم، فككت المرحاض، خلعت من الأرض، ولكن أنا أسحبه انكسر، الأرض غير مستوية.

المصلح . والمجرى؟

الأجير . المجرى شغال، ما فيه مشكلة، سروالي هو السبب، أبعدت السروال عن السيفون، وعلى الفور ركض المجرى في الماء مثل السمن والعسل.

المصلح . قل ركض الماء في المجرى، يا ولد.

الأجير . نعم يا معلم، ركض المجرى في الماء.

المصلح . لأ، بالعكس يا ولد، الماء ركض في المجرى.

الأجير . نعم، بالعكس، ركض المجرى في الماء.

الزوج . (متدخلاً بغضب) الماء في المجرى، أو المجرى في الماء، ما هي المشكلة هنا، المشكلة في المرحاض المكسور، ما ذا سأفعل؟

المصلح . اليوم عطلة، وغداً عطلة، وبعده عطلة، الأسواق كلها مغلقة، بعد يومين أرجع إليك، سأشتري لك أحدث مرحاض على نفقتي، وأركبه بنفسي، ولن آخذ منك أي أجر.

الزوج . وأين أذهب بحالي؟ كيف أتدير أمري والمرحاض مكسور؟

المصلح . ما في أي مشكلة، بيت جارتك أمامك، يمكن أن تقضي كل حاجاتك عندها، والجار له على الجار.

الأجير . معلم معلم (يأتي بحركات تدل على حاجته للمرحاض)

المصلح . هيا، هيا، عجل، اسبقني، انزل أمامي، ستقضي حاجتك عندهم، هيا عجل، المنزل الثاني قريب.

**** الأجير يخرج، والمصلح يخرج في إثره ****

الزوج . ما هذا اليوم؟ لو كان عندي هاتف هؤلاء الجيران لقلت لهم: هذا الرجل مخرب مكسر، وما هو مصلح، لا أصدق؟ هل هو مصلح حقيقة؟

الجار . (تضحك، تضحك عاليًا، وتلقي يديها على كتفيه) ما دمت أنا معك فلا تهتم، كل مشكلة لها حل، والمهم أنا معك، وأنت معي، لنعش لحظتنا، أنا منذ زمان أنتظر هذا اليوم.

الزوج . كيف انفجرت مشاعرك هكذا اليوم فجأة، أنا لا أصدق؟

الجار . كنت دائماً أزوركهم، وأشرب القهوة معك ومع زوجتك، وأنا ألمح لك

وأشير، وأنت لا تهتم بي، ولا تقدر مشاعري، ولا تفهم إشاراتي.
الزوج. هل أنا غبي إلى هذا الحد؟
الجارة. لا، أنت سيد الأذكياء والعارفين، ولكن لكل وقت حكمه، ولكل شيء وقته.

الزوج. واليوم هو وقت هذا المرحاض؟
الجارة. لا، اليوم هو وقتنا، أنا وأنت، لا تفكر، عش حياتك، عش لحظتك، كما قال المصلح.

الزوج. لا أصدق، هل أوصتك زوجتي بي قبل أن تسافر؟ هي التي أرسلتك؟
الجارة. (تضحك، تضحك عالياً وهي تلقي ذراعيها على كتفيه) قلت: أنت سيد الأذكياء والعارفين، كيف تفكر مثل هذا التفكير؟

**** يدخل المصلح وهو يسعل ويتنحنح ****

المصلح. عفواً، مدام، اطمئني، أنا ما نسيته، سأرجع بعد ربع ساعة لأفتح لك الباب، وأصلح لك كل شيء.

الزوج. أرجوك، لا ترجع، ولا تصلح أي شيء.

المصلح. ستصلح أنت بنفسك كل شيء؟

الزوج. نعم، أنا سأصلح كل شيء.

المصلح. وتحسن فتح الأبواب؟

الزوج. نعم، أفتح الأبواب وأخلعها وأكسرها إذا شئت، تفضل أنت الآن مع السلامة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المصلح. والمشع؟

الزوج. أنا سأشد حزقته، اذهب أنت الآن إذا سمحت.

**** المصلح يخرج ****

الجارة. (تضحك تضحك عالياً) أحسنت، أحسنت، أنت تعجبني، (تلقى بذراعيها على كتفيه) لنعش ساعتنا الآن، ولنشرب القهوة، ولنرقص ولنغن، هكذا يعجبني الرجل، لا يهتم لأي شيء، ولا بيالي.

**** المصلح يدخل وهو يسعل ****

الزوج. هذا أنت مرة ثانية؟

المصلح. عفواً، جئت حتى...

الزوج. ماذا تريد؟

المصلح. ما دمت لا تريد حضوري غداً

الزوج. (مقاطعاً) ولا بعده ولا بعد بعده ولا بعد بعده، إلى يوم القيامة،

سأحضر أي مصلح غيرك .
المصلح . أنت قلت ستصلح كل شيء بنفسك .
الزوج . سأصلح كل شيء بنفسه أو بغيري ، أنا حر .
المصلح . إذن تفضل ، وأعطني أجرتي .
الزوج . أي أجره تريد ؟ كسرت المرحاض ؟ وكسرت الحزقة ، وملأت الغرفة بالماء
الأسود والروائح ؟ وتريد أجره ؟
المصلح . هذا حق ، هل تريد هضم الحقوق ؟
الجار . (تمد يدها وتناولته مبلغاً من المال) خذ ، أنا سأعطيك ، خذ ،
وانصرف .
المصلح . (يأخذ المبلغ ، يشمه ، يقبله) شكراً ، سيدتي شكراً ، من يد لا أنساها .
الزوج . رجاء ، لا ترجع مرة ثانية .
المصلح . سأرجع ، لن أتغلى عنك ، أنا إنسان وفي ، أنا مصلح ، سأرجع لأصلح
كل شيء .

**** المصلح يخرج ، الجارة تلقي يديها على كتف الجار ، وهي تسعى
إلى مراقبته ****

الجار . (تضحك) هل تعرف ؟ أنا مسرورة غاية السرور ، أنا سعيدة كل
السعادة .
الزوج . أي سرور هذا ؟ والمرحاض مكسور ؟ والماء الأسود يهلاً الأرض ؟ والروائح
متشيرة .
<http://Archivebeta.Sakhr.com>
الجار . هكذا هي الحياة ، فرصة ، لا بد من الاستمتاع بها مع ما فيها من كدر
وأحزان .

الزوج . ومع كل الروائح ؟
الجار . لا تفكر ، عش لحظتك ، هي لحظة لا تُفوّت ، وإذا فاتت لا تعوض ، لا
نعرف ما ذا سيحصل بعد ساعة .

**** يدخل الأجير الأبله ****

الأجير . سيدي سيدي
الزوج . نعم ؟ هل أنت بحاجة إلى المرحاض ؟ المرحاض مكسور ؟
الأجير . أنت نسيت ، ما أعطيتني البخشيش .
الزوج . البخشيش ؟
الأجير . نعم البخشيش ، كل بيت أدخل إليه يعطيني صاحبه البخشيش .
الزوج . ادخل وخذ سروالك ، هو البخشيش .

الأجير . لا أرجع إلا والبخشيش في يدي .

الجارة . تعال ، خذ .

**** الأجير يأخذ البخشيش من الجارة ، ويخرج ****

الزوج . ما رأيت في حياتي مثل هذا اليوم؟

الجارة . (تضحك) هذا هو أجمل أيام العمر، كل شيء فيه جديد، وأنت معي، وأنا معك، هيا لنرقص، ولنملاً حياتنا سعادة، هي لحظة من الوقت، تمر ولا ترجع، ارقص معي ولا تفكر في شيء، أين المسجل؟

الزوج . هنا المسجل، هنا وراءك .

الجارة . سنرقص على إيقاع الموسيقى (ترفع قرصاً صلباً وتقرأ) موسيقى هادئة، جيمس لاسيت، الناس السعداء، هذه هي الموسيقى المفضلة عندي، سأرقص معك على لحنها الهادئ .

الزوج . وهذه هي الموسيقى المفضلة عند زوجتي، وعلى لحنها أنا وهي نرقص وننام، لا يمكن الآن... أرجوك، اختاري غيرها .

الجارة . هذه الموسيقى أو غيرها، حتى لو كنت ترقص على لحنها مع زوجتك، لا يهم، المهم أنت معي، وأنا معك، ونحن وحدنا .

الزوج . أرجوك، اعذريني (يبعد يديها عن كتفيه، يقفل المسجل، يسحب القرص الصلب، يضع غيره، تصدح أغنية ملحم بركات)

مرتي حلوة ياسبحان الخالقها

مرتي حلوة ما بخونها ولا بطلقها

الجارة . زوجتك غالية علي أنا أيضاً، وهي صديقتي، أنا ما طلبت منك خيانتها، ولا قلت لك طلقها، قلت لك نشرب فنجان قهوة، ونرقص معاً، وتكتب لي قصيدة .

الزوج . لا أصدق ما يحدث هذا اليوم، هل أنا في حلم، لو كنت في غير بيتي لقلت هناك كاميرا خفية، هل أرسلتك زوجتي ووضعت مسجلة تحت المقعد، هنا أو هناك (ينظر تحت المقاعد).

الجارة . (ترفع بطاقات عن ظهر المسجل) ما هذه البطاقات؟

الزوج . يا إلهي؟ نسيت زوجتي بطاقات القطار؟

الجارة . ماذا تقول؟

الزوج . هذه بطاقات سفرها مع الأولاد إلى أهلها؟ كيف نسيتهما؟ (ينظر في ساعة يده؟) الساعة الآن العاشرة والرابع، القطار فاتها من غير شك، وهي الآن راجعة إلى البيت .

الجارة . ربما سافرت بالحافلة .

الزوج . لا يعقل، أنا أعرف زوجتي، تشاءمت من نسيان البطاقات، وهي الآن راجعة إلى البيت، أرجوك ساعديني.
الجارة . لنكمل الرقصة، محطة القطار بعيدة، تحتاج إلى نصف ساعة حتى تصل.

**** صوت بوق سيارة يسرع الزوج إلى النافذة، يطل منها، يرجع وهو شديد الارتباك ****

الزوج . هي زوجتي، رجعت في سيارة الأجرة.
الجارة . كيف رجعت بهذه السرعة؟
الزوج . (يقفل المسجل، يحمل النقال) غير معقول، هذا الهاتف اللعين، لا شك أنها اتصلت بي عشر مرات، أخطأت في سحبي منه البطاقة، لا نفع له الآن (يرميه على الأرض يكسره) حتى الهاتف الأرضي فصلته، أنا غبي فعلا، سحبت الشريط منه، ولا نفع منه الآن (يحمل جهاز الهاتف يكسره) يا إلهي ماذا أفعل الآن؟

الجارة . تعال إلى شقتي.
الزوج . الباب مغلق.
الجارة . اكسره، وادخل، امض اليوم كله عندي.
الزوج . غير معقول.
الجارة . وأنا ما ذا سأفعل؟
الزوج . اخرجني من هنا من النافذة، وامشي على الحافة، وادخلي من نافذة غرفتك.

الجارة . (تطل من النافذة) يا إلهي، شيء مخيف.
لزوج . (يدفعها) لا تخافي، هيا هيا بسرعة.
الجارة . أنت تطردني؟
الزوج . أرجوك، ليس الآن وقت العتاب.
الجارة . تريد التخلص مني بهذه السرعة؟
الزوج . أرجوك، اخرجي

الجارة . (تتلصقاً) ستزورني اليوم، اليوم اليوم مساء، هل تزورني؟
**** الجارة تخرج من النافذة، والزوج يدفعها، ثم ينتبه إلى الفناجين ****

الزوج . (مرتبكا) الفناجين، الفناجين، عليها أحمر الشفاه، (يمسحها بكمه) ولكن حى لو مسحتها، هي فناجين الجارة ستعرفها زوجتي (يحملها ويهضي إلى النافذة) أين أنت؟ خذي فناجينك؟ دخلت من نافذتها، يا للشيطانة، يا إلهي (يرمي بالفناجين من النافذة) ماذا أفعل؟ سواقة الحاسوب مكسورة والخلوي مكسور

والهاتف مكسور والمرحاض مكسور؟ كيف أهر هذا كله لزوجتي: كيف تصدقني؟

**** يدور في الغرفة مرتبكاً، يقف في وسط المنصة، وهو يحدث نفسه ****

لا أصدق؟ هل أنا في حلم؟ ليتني في حلم؟ زوجتي الحبيبة؟؟ أجمل الأوقات أمضيها معك، وعندما أكون وحدي أجن، أكرس السواقية، أكرس الفناجين، أكرس الهاتف الثابت والهاتف المحمول، أكرس كل شيء، أكرس المرحاض، أبقى بلا غاز ولا نار، أكرس باب جارتني، أكرس رأسي (يضرب رأسه بيديه) .

**** يدخل المصلح حاملاً حقيبتين، يدخل وراءه الأجير ****

الزوج. هذا أنت أيضاً؟؟

المصلح. لا تتكلم، زوجتك والأولاد ورائي، لم يطاوعني قلبي على تركك وحدك، جئت أنبهك، أين الجارة؟؟

الزوج. خرجت.

المصلح. حسناً فعلت، اطمئن أنا سأصلح كل شيء، أنا اسمي المصلح.

**** تدخل الجارة في ثياب المطبخ العادية ****

الزوج. لماذا جئت؟ أرجوك ارجعي إلى البيت.

الجارة. جئت أسلم على زوجتك.

الزوج. أخشى.

الجارة. اطمئن، وجودي سيؤكد لها أن كل شيء طبيعي.

الزوج. أنا خائف.

الجارة. اطمئن لم يحصل أي شيء، لم تخسر أي شيء،

الزوج. والمرحاض المسدود والمكسور والروائح؟؟؟

المصلح. اطمئن، المرحاض غير مكسور، وغير مسدود.

الزوج. والروائح؟؟

المصلح. هذه الروائح مصطنعة.

الزوج. (للجارة) وأنت؟ مشاعرك التي تفجرت نحوي هكذا فجأة؟؟

الجارة. هي أيضاً مصطنعة.

الزوج. لا أعرف ماذا جرى هذا اليوم؟؟

**** تدخل الزوجة ويدخل وراءها الولد والبنات ****

الزوجة. ما جرى اليوم هو اتفاق مع الجارة.

الزوج. والمصلح؟

الزوجة. هو اتفاق معه.

الزوج . وذهبت إلى المحطة، ورجعت؟
الزوجة . لا، كنت في شقة الجارة، هنا في جوارك، ما غادرت العمارة.
الزوج . (يسرع إلى بطاقات القطار يشير إليها) وبطاقات القطار؟ نسيتها
عن قصد؟

الزوجة . انظر إليها، وعدّها.
الزوج . (يعدها) أربع بطاقات؟
الزوجة . نعم أربع بطاقات، لي ولك وللولدين، اقرأ موعد السفر.
الزوج . (يقرأ) الثانية عشرة ظهراً.
الزوجة . أي بعد نصف ساعة.
الزوج . والعمل؟

الزوجة . تسافر معنا، الحقائق جاهزة.
أمجد . بابا، بابا، سافر معنا، من غيرك لا يمكن أن تطير طيارتي الورقية.
سناء . ومن غيرك يعلمني رسم السهول والجبال؟
الزوج . والشقة؟ كيف سنترك الشقة؟
الزوجة . الجارة تتولى أمرها، تصلح كل شيء، هي والمصلح.
الزوج . عرفت هذا من قبل، شعرت بهذا، قلت زوجتي اتفقت مع الجارة.
الزوجة . ولكن عرفت كل شيء بعد ما أكلت المقلب.
الجارة . لأ، صدقيني، جارك مخلص، وشريف، وابن حلال، وذكي، ما أكل
المقلب.

الزوج . من الممكن الاتفاق مع الجارة، ولكن كيف صار الاتفاق مع المصلح.
الجارة . المصلح ابن أخي.
المصلح . جارتك عمتي، والأجير ابني، وأنا فعلاً مصلح، ودخلت شقتك قبل
أربع سنين، واصلحت الشوافج، ولكن أنت ما عرفتني.
الجار . وابنك، هل (يأتي الزوج بحركة تدل على الحاجة إلى المرحاض).
المصلح . اطمئن، ليس عنده إسهال، كل شيء متفق عليه.
الزوج . واتصال الجيران بالخلوي؟
المصلح . هذه زوجتك كانت تتصل بي من شقة جارتك، والسخان الكهربائي
فعلاً انفجر عندها قبل يومين، وهي اتصلت بي، وخططنا لهذا المقلب.
** يدخل هشام، يحمل سندويشات همبرغر **

هشام . همبرغر، همبرغر للجميع.
الزوج . حتى أنت يا هشام، أنت متفق معهم؟

هشام . نعم، أنا متفق معهم .
 الزوج . وتكسر السواقة؟
 هشام . (وهو يوزع الهمبرغر على الجميع) ليست مكسورة، كنت أمرح .
 الزوج . (إلى ابنه) وأنت يا أمجد؟ أنت متفق معهم؟
 أمجد . نعم يا بابا .
 الزوج . وأنت يا سناء؟
 سناء . كله تدبير واتفاق .
 الزوج . (إلى زوجته) ولماذا كل هذا العناء؟
 أمجد . حتى تسافر معنا
 سناء . نعم، حتى تسافر معنا .
 الزوجة . ولنتكشف مقدار حبك لنا، ولتعرف مقدار حبنا لك .
 الزوج . (يميل على الأرض، يحمل الهاتف المحمول والثابت) خسارة، كسرت
 الهاتف المحمول والثابت؟
 الزوجة . لم نخسر أي شيء، كل شيء يعوض، المهم هو حبنا؟
 الزوج . إلى الأبد .
 ** الزوجة تعانقه، تطبع قبلة على خده، يمسح القبلة ينظر في يده **
 الزوجة . أثرها لا يمحى، ولا يزول، ولا تتس، هذه هي القبلة الثانية، هل نسيت
 الأولى؟
 ** الزوجة والزوجة والولد والبنت ينضم الأربعة بعضهم إلى بعضهم الآخر **
 ** الجارة تشغل المسجل، تصدح أغنية ملحم بركات **
 مررتي حلوة ياسبحان الخالقها
 مررتي حلوة ما بخونها ولا بطلقها
 ** الجميع يلتهمون الهمبرغر **
 ** يدخل الأجير **
 الأجير . معلم معلم .
 المصلح . ماذا تريد؟
 الأجير . سيارة الأجرة تحت تنتظر .
 الزوج . أنت؟ (مازحا) تستحق شد الأذن .
 الأجير . على العكس، أنا أستحق البخشيش .
 هشام . خذ حصتك من الهمبرغر .

الأجير . لا أرضى، لا بد من البخشيش.
الزوج . عمّة أبيتك ستعطيك مرة ثانية البخشيش.
هشام . اسمحي لي يا أمي، سأخذ الكرة لألعب مع صديقي عادل.
الجارة . خذ ما تشاء .

**** يخرج هشام وهو يلوح بيده لسناء وأمجد ****

المصلح . (للأجير) هيا احمل معي الحقائب .

**** يحمل المصلح والأجير الحقائب ويخرجان ، يخرج الولدان يخرج الزوج ****

**** الزوجة تودع الجارة وتخرج، تبقى الجارة تغلق المسجل ****

الجارة . (مكتئبة) بقيت أنا وحدي، في النهاية لا بد أن يبقى الإنسان وحده،
هذه هي الحياة، ولكن، أخشى أن يكون جاري قد صدق مشاعري، أنا كنت
أمتل، ولكن يبدو أنني أحسنت القيام بهذا الدور، (إلى الجمهور) ما رأيكم؟ هل
كنت أمتل؟ هل أحسنت القيام بهذا الدور؟ لعلني بالغت قليلاً، ولكن (للجمهور)
صدقوني والله كنت صادقة (بخجل وحياء) أوه، يا إلهي، هأنذا أعترف بحقيقة
مشاعري، يا إلهي، أخشى أن أصدق؟ هل أكذب على نفسي؟ على كل حال، عليّ
الآن دفع الثمن، يجب أن أنظف الشقة، وحدي .

**** يدخل هشام ****

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هشام . لست وحدك يا أمي، جئت أنا كي أساعدك .

**** تدخل شخصيات المسرحية كلها من الجانبين مثنى مثنى ****

المصلح والأجير . جئنا نحن للمساعدة .

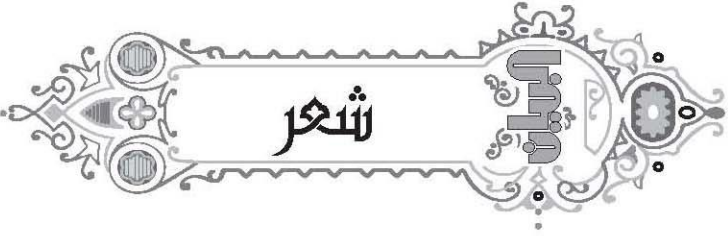
أمجد وسناء . وجئنا نحن أيضاً للمساعدة .

أمير وأميرة . ونحن جئنا أيضاً للمساعدة .

المؤلف والمخرج . هذا كله خارج النص، ولكن ماذا نفعل؟ علينا أن نساعد
الجميع .

الحارس المعجوز . وأنا الحارس المعجوز في هذا المسرح، أنا جئت أيضاً
للمساعدة، شكراً للجميع .

النهاية



ماؤلجری؟

”توفي ابن الشاعر شاباً في إحدى المستشفيات الباريسية فكانت الرؤى تعود بين حين وآخر لترسم صوراً لا تنسى“

شعر: د. سالم عباس خدادة
(الكويت)

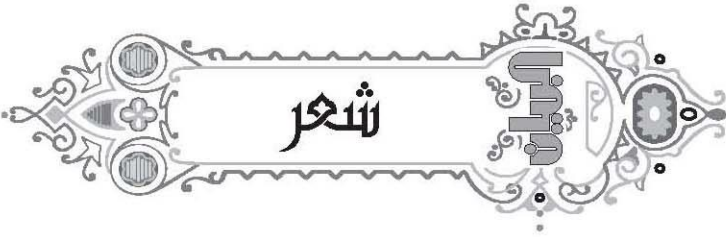


| | |
|------------------------|--------------------------|
| أبكيك أم أبكي على نفسي | يا من فقدت بفقدته أنسي |
| تمضي بي الأيام قاحلة | أما الليالي فهي كالرمس |
| يا مهجتي ضيعت بوصلتي | فمتى سفينة غريبتني ترسي؟ |
| فشطوط أفراحني مغيبة | ونشيد أمالي بالاجرس |
| وخطاي إما سرت مثقلة | ويدي، أين يداي من قوسي؟ |
| أمشي كما طلل إلى طلل | وأعود من أمسي إلى أمسي |
| حيث المنى مخضرة فرحا | والحب في إشراقه القدسي |

باريس يانع شاطئ على روي وياكونا بلا حس
وقفت عقارب فرحتي سحرا في غربة الآلام واليأس
لم يدفع الغول اللعين بها سيضى ولا رمحي ولا ترسي
في غرفة الحزن أخرسها حتى كأني صرت في الخرس
فحروفي الثكلى مخرجة ولساني المغلول في حبس
والأمس الوجه الحبيب ف فأعود مكسورا من اللمس
ماذا جرى؟ غرسي نماوسما أكذا تكون نهاية الغرس؟
أبلحظة تنهار أزمنتني لتصوغني في مأتم العرس
وبلحظة تنهار قافلتني وتضيع الاقمرى ولا شمسي
وبلحظة تنهار قافيتني إلا على وجد برى نفسي



صور الجمال تمزقني أفقي وكأنها نذر إلى النحس
وأنا الذي حدسي يشع سنى أمسيات لا ظني ولا حدسي
وغصصت من ألي على أمني وشرقتي في جهري وفي همسي
فالحزن من رأسي إلى قدمي والههم من قدمي إلى رأسي
لولا التقى لهذيت من وجعي وصرخت يا بؤسي ويا تعسي
الموت كأس سوف تشربه فارق به من كأس إلى كأس
وانظر فقد تأوي إلى ظلم وتكون أنت حكاية الدرس



لغة القلوب!

د. عبدالله بن أحمد الفيضي
(المملكة العربية السعودية)

لَوْلَا مَا رَسَفَتْ خِزَالُهُ خَافِقِي
سَحَرَلْ وَنَامَتْ مُقَلَّنَاهَا فِي دَمِي!

الصَّمْتُ أَبْلَغُ مِنْ كَلَامٍ فِي دَمِي لَمْ يَرْعَوْعَنِي وَلَمْ يَتَكَلَّمْ!
وَهَلِ اللُّغَاتُ سِوَى هَؤُلَاءِ إِنْ غَدَتْ فِي أُذُنٍ سَامِعَهَا لِسَانًا فِي فَمِ؟
لُغَةُ الْقُلُوبِ هِيَ الْقُلُوبُ، فَدَعْ إِذَنْ حُضْرًا يَدُورُ بِهَا الْهَوَاءُ وَيَرْتَمِي!

تَعَبَ الْبَيَّانُ يَصُوغُنِي مَعْنَى، فَمَنْ
وَالنَّاسُ تَبَنِي وَهَمَهَا مِنْ زُرْقَةٍ
مَنْ مَدَّعٍ يَزْهَوُ بِغَيْرِ حُرُوفِهِ
الْكُلُّ فِي دُنْيَا الْهَوَى مَتَشَاعِرُ
وَالْحُبُّ أَنْفَاسُ، إِذَا مَا مَارَجَتْ
يُرْوِي بِقَايَا أَعْظَمَ فِي تَرْبِهَا
لَوْلَاهُ مَا رَفَّ الْجَنَاحُ بِطَائِرِ
لَوْلَاهُ مَا رَشَقَتْ غَزَالَةُ خَافِقِي
الْحُبُّ كَوْنٌ مِنْ دُخَانٍ عِيُونَنَا
يَسْرِي مَصَابِيحًا بِشَارِعِ عُمْرِنَا،

لِي بِالْبَيَّانِ الْمَارِدِ الْمُسْتَسْلِمِ؟
الْإِبْحَارِ شِعْرًا فِي ابْتِنَاءِ الْأَوْهَمِ!
أَوْ رَامِحٍ فِي حَرْفِهِ مُسْتَلْتِمِ!
يَهْدِي بِصَاحِبَةِ الْوَشَاحِ الْأَنْعَمِ!
نَفْسًا، بَرَاهَا اللَّهُ غَيْمًا يَنْهَمِي!
فَتَهْبُ غُصْنًا يَانِعًا لَمْ يَهْرَمِ!
كَلَّا، وَلَمْ تَعْشِبْ حُرُوفُ الْمُعْجَمِ!
سَحَرًا، وَنَامَتْ مَقْلَتَاهَا فِي دَمِي!
يَبْنِي الْجَدِيدُ كَقَبْلَةٍ مِنْ مَبْسَمِ!
وَيُعِيدُ رَسْمَ خَرَائِطِ لَمْ تَرْسَمِ!

ARCHIVE ***

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

يَا كُلُّ شِعْرِي إِنْ تَنَازَرَتِ الرُّؤْيُ
فُضِّي قَوَافِي الشَّمْسِ، تَسْقِي مَشْرِقِي،
قَالُوا: لِهَذَا الشَّعْرِ وَادٍ وَاحِدُ،
قَالُوا: إِمَارَةُ ذَا الْكَلَامِ حَصِينَةُ،
يَا نُورَ هَذَا الْكَوْنِ، إِمَّا يَنْطَفِي
يَا مَاءَ "بِسْمِ اللَّهِ" فِي شَفَةِ الظُّلَمَا،
لِي جِرَاحَاتِي الَّتِي أَبْدَعْتُهَا
لَكَ كُلُّ مَا تَهْوِينِ، مِنْكَ أَبْتَدِي

يَا كُلُّ نَثْرِي فِي الْقَصِيدِ الْمُحْكَمِ!
مُدِّي عُرُوقَ الْأَرْضِ، تُرْوِي مِنْجَمِي!
فَجَعَلَتْهَا مَلِئُونُ وَادٍ مُلْهِمِ!
فَفَتَحَتْهَا مِنْ نَاطِرِيكَ بِأَسْهُمِ!
مِنْ كَهْرِبَاءِ الشَّعْرِ حَبْرُ الْأَنْجَمِ!
هَلِي سَحَابُ الْعُمْرِ.. ثُورِي زَمْزَمِي!
وَلْتَجْرِ حَيْنِي فِي التِّمَامِ الْمُؤَلِّمِ!
مَشَوَارِي الْأَقْصَى، وَأُنْهِي مَأْتَمِي!

أَذْرِي بَأْنِي- يَا أَمِيرَةَ- دَائِمًا فِي (اللُّغَبَةِ الْحَوَاءِ) رَقْمٌ أَدْمِي؛
كُلُّ الضَّحَايَا فِي يَدَيْهَا أَدَمُ، ذَا خَاتَمٍ، أَوْ ذَا سِوَارِ الْمُعْصَمِ؛
لَا لَوْعَةُ الْعُشَّاقِ تُشْعِلُهَا، وَلَا أَهَاتُ وَجَدٍ شَفَاءُ الْمَاءِ الْأَعْظَمِ؛
مَا بَيْنَ بَارِقِ شَعْرِهَا وَبِنَانِهَا تُطْفِئُ قَنَادِيلَ الْهَوَى الْمُتَضَرِّمِ؛
تَنْسَى رَسَائِلَ كَالسَّمَاءِ عِيُونُهَا، وَكَأَنَّ شَيْئًا لَمْ يَكُنْ أَوْ يَحْلَمِ؛
قُولِي، لِمَاذَا لَمْ تَكُنْ لِيْلَى كَقَيْدِ سِ فِي الْهَوَى، كَبِيدًا، وَلَمْ تَتَّيْمِ؟
قُولِي، لِمَاذَا كَالْحَرَائِقِ لِحْنُهُ يَغْشَى الْأَصَابِعَ وَهِيَ لَمْ تَتَرَنَّمِ؟
بِالْعَقْلِ يَشْرِي مَنْ هُوَ أَهْلُ قَبِيضَةٍ لَتَبِيعَهُ لِلذَّارِيَاتِ بِدِرْهَمِ؛
قَلْبُ تَجَارِي، وَحُبُّ وَالِغْ فِي حِمَاةِ اسْتِنَازِافِ قَلْبِ مُعْلَمِ؛
هِيَ لَوْ تَحِبُّ، فَلَا سِوَى مِرَاتِهَا؛ لَتَرَى الَّتِي فَتَكَتْ بِقَلْبِ الضَّيْغِمْ؛
مَنْ قَالَ: "أَنْثَى.. يَا لَوَاهِيَةِ الْقَوَى"؟ وَالضَّيْلُ سَوْفَ نَبِيٍّ مَنْ لَمْ يَفْهَمْ؛
يَتَوَكَّلُ الْأَوْهَامُ فِي رَأْدِ الضَّحَى، وَيَهْشُ مَا يَحْشَى، كَعَمَلِاقِ قَمِي؛

* * *

لِلَّهِ يَا قَلْبًا تَسَاقَطَ نَبْضُهُ مَا فِي ثَرَادٍ مِنْ سُؤَالٍ مُفْعَمِ؛
هَلْ كَالْكِتَابَةِ تَلْتَقِي أَنْفَاسُنَا كُنْ قُوسِنَا؟ أَمْ ذَاكَ مُحْضُ تَوْهَمِ؟
يَوْمَ التَّقَى الْقَلْبَانِ سَلَّمَ قَلْبُهَا وَالْقَلْبُ مِنْنِي كَفَّهُ لَمْ تَعْلَمِ؛
وَأَنَا أَطُوفُ فِي الْمَلَامِحِ هَائِمًا، يَا وَجْهَهَا الْأَشْهُى، وَيَا طَرْفِي الْعَمِي؛
رُحْمَاكِ بِي- يَا مَنْ تَرَانِي حَيْثُمَا شَاءَتْ- أَمَا شَاءَ الْهَوَى أَنْ تَرْحَمَنِي؟
لَا عِشْتُ إِنْ عَاشَ الْخَيَالُ مُحَلَّقًا وَهَوَيْتُ وَحْدِي فِي الثَّرَى كَالْمُعْلَمِ؛

قَالَتْ حَبِيبِي، لَنْ تَرَانِي.. بَيْنَنَا
 أَنِّي الْأَنْوثةُ فِي خِضْمٍ قِيُودِهَا،
 فَاسْمِي وَرَسْمِي سَوْءَةٌ مَوْعُودَةٌ،
 لَا رَأْيَ لِي فِيمَا أَحَبُّ، وَلَيْسَ لِي
 الْبِنْتُ تُوَلَّدُ حُرَّةً لَكِنَّهَا
 سُرْعَانِ مَا تَدْرِي بِجِنْسٍ آخِرِ
 أَتَظُنُّ دَمْعَ الْوَرْدِ لَا يَجْرِي عَلَى
 هَذَا الَّذِي جَنَّتِ الذُّكُورَةُ؟ لَا تَلَمْ
 يَا مَنْ تَنَفَّسَكَ اشْتِيَاقِي، لَيْسَ لِي
 يَا مَنْ إِلَيْكَ هَرَبْتُ مِنْكَ، وَلَمْ أَجِدْ
 إِنِّي عَشِيقَتُكَ؟ كُلُّ ثَانِيَةٍ أَرَى
 يَلْهُو بِأَشْيَائِي، وَيَرْكُضُ ضَاحِكًا،
 وَرَوَتْ حِكَايَا، أَيْقَظَتْ بِنَمِيرِهَا
 رَمَلَ الصَّحَارَى فِي فُؤَادِي الْمَغْرَمِ
 وَحُدُودِهَا، وَوُجُودِهَا الْمَتَحَكِّمِ
 قَتَلْتُ بِسَيْفِ الْجَاهِلِي الْمُسْلِمِ
 إِلَّا بَأَنْ أَحْيَا بِعَقْدِ مُبْرَمِ
 سُرْعَانِ مَا تَدْرِي إِلَى مَنْ تَنْتَمِي
 مَحْفُوفَةٌ أَفَاقُهُ بِجَهَنَّمَ
 أَشَامِ شَوْكِ الْوَرْدِ حَوْلَ الْبُرْعَمِ؟
 إِلَّاكَ أَنْتَ هُنَا، وَلَا تَتَظَلَّمِ
 فِيمَا أَحَاوِلُ غَيْرُ صَوْتِ تَحْطِمْيْ
 بِسَوَى "أَحَبِّكَ" رَقِيَّةً لَتَلْعَثُمِي
 فِيهَا حَبِيبِي مِثْلَ طِفْلِ تَوَامِي
 فَيَضُمُّهُ صَدْرِي، وَيَلْتَمُّهُ فَمِي
 يَنْبُوعُ تَحْنَانِي بِدِيُونِي الظَّمِي

أَلْقَتْ حَمَامَةٌ دَارِنَا كَأْسًا عَلَى
 مِنْهُوَكَةِ النَّجْوَى، عَلَى أَهْدَابِهَا
 نَاحَتْ مِنَ الْوَقَاتِ الْجَزُورِ فَوَاصِلًا،
 بَيْنَ اهْتِيَاجِ الدَّرْفِي ثَدْيٍ عَلَى
 كَالزَّهْرِ فَتَحَّ كُلُّ أَحْدَاقِ النَّدَى
 وَالْفَأْسُ تَنْهَشُ عُرْضَهَا فِي طَوْلِهَا
 كَأْسٍ، وَطَارَتْ فِي الْأَثِيرِ الْمُسْتَمِ
 شَقُّقُ الضَّوَاكِهِ كَالْعَيُونِ الْيَتَمِ
 كَانَتْ لَنَا وَطَنًا، وَكَأْسُ تَنْدَمِ
 شَفَةِ الرُّضِيعِ، وَجُوعٌ مَنْ لَمْ يُفْطَمِ
 لِيَضُمَّ ضَاحِيَةَ الْجَمَالِ الْمَوْسَمِ
 وَلَهَاثَهَا مِلءُ الْقَضَاءِ الْأَعْظَمِ

ما ضَرُّ لَوْ أَضَحْتَ قَصَائِدَ عُمْرِنَا لُغَةَ الْخُلُودِ بِعُمْرِنَا الْمُتَصَرِّمِ؟
ما ضَرُّ لَوْ طَالَتْ مَنَى وَمَبَانِيَا وَتَقْصَّصَتْ بِمَنِيَّةٍ وَتَهْدُمِ؟

غَضْرَانُ أَنْثَى الشَّعْرَ، عَقْلِي نَاقِمٌ مِنْهَا خَيَالِي، وَالْخَيَالُ مُتَرْجِمِي!
ما الشَّعْرُ؟.. لا مَا قِيلَ يَبْنِي حُلْمَنَا أَبَدًا، وَلَا مَا نِيلَ مِنْهُ بِقِيَمِ!
الشَّعْرُ: كَأْسُ الرُّوحِ إِلَّا أَنَّهَا كَأْسُ مِزَاجِ سُلَافِهَا مِنْ عُلُقَمِ!
تَسْبِيكَ مِنْكَ بَغْثُهَا وَسَمِينُهَا، وَتُرِيكَ فِيكَ الْحَرَّ عَبْدَ تَوْهُمِ!
والشَّعْرُ: كُلُّ بَصِيرَةٍ عَمِيَاءَ، عَا ذَقَصِيحُهَا مِنْ عِيهِ بِالْأَعْجَمِ!

مِنْهُ إِلَيْهِ أَغْنِيَاتِي تَلْتَجِي، إِذْ يَلْتَجِي بِي بَعْضُهُ مِنْ مُعْظَمِي!
كَالْأَكْسَجِينِ، تَلَقَّنَا أَغْلَالُهُ مِنْ حَيْثُ لَا نُدْرِي بِمَا لَا نَحْتَمِي!
كَالْمَاءِ، لَيْسَ بِصَفْوَةٍ حَيَا الْحَيَا قَدْ جَمِيعُهَا، إِنْ جَادَ غَيْثُ الْمُنْعَمِ!
فِرْدَوْسُهُ كَجَحِيمِهِ: أَغْصَانُ بَرِّ قِ لَاحِ فِي كَفِّ الْخَيَالِ الْمُلْهِمِ!
تَطْوِي عِيُونَ الرَّمْلِ مِنْهَا لَوْحَةً أَلْوَانُهَا عَصْفُ الرُّؤْيَى فِي مَرْسَمِي!

تَلَكُمُ حَبِيبَةٌ أَحْرَفِي.. تَنَأَى إِذَا نَادَيْتُهَا نَأَى الصَّدَى الْمُتَهَشِّمِ!
تَلَكُمُ حُرُوفُ حَبِيبَتِي.. تَنَدَى إِذَا نَاجَيْتُهَا صُبْحَ الْوُضُوحِ الْمُبْهَمِ!
وَجْهَانِ فِي وَجْهِهِ: هُطُورٌ سَحَابَةٌ وَطَفَاءٌ.. فِي ظَمَأِ اللَّمَى الْمُتَفَحِّمِ!
وَكَذَا الْحَيَاةُ- خَصِيبُهَا وَجَدِيدُهَا- مَنْ يَرْتَقِي مَاءَ السَّمَاءِ بِسَلَمِ؟
سَنَعِيشُهَا لَتَعِيشُنَا: تَرَحُّا عَلَى فَرَحٍ، وَبِدْرَا يَحْتَسِي مِنْ مُظْلَمِ!
أَسْرَجْتُ فِي صَمْتِ الْحِكَايَةِ مُهْجَتِي وَعَدَوْتُ وَحْدِي قَافِلًا فِي مَقْدَمِي!

شعر

سُرفته في المطالبو الرابيع

شعر: عبید عباس
(مصر)

ما بين سماء ..
واقفة كالنجم - وأرض ..
ما اشتكت الشرفة يوماً ..
من هذا الظلم الواقع ..
أو من بطش الواقع ..
تتاجي كسجين ..

في صمت الشارع ..
ما من أحدٍ صاحٍ يؤانسها ..
إن داهمها في الليل ..
ظلامٌ دامس ..
الشرفة أرملة ..
فقدت سوسنها ..
وربيع تحضرها ..
ثم يعد الورْدُ يحاصرُها ..
بغناء الطيب ..
ولا أطيّار الحقل بالبحان النور ..

تشيل على ظهر وجيعتها..

أحزان الناس ولكن..

ما قابلت المارة في أي صباح..

بجبين عابس

الشرفة..

دمعة حزن حكايتنا..

جرح بنايتنا..

منها..

لا تساقط تميمة للعاشق..

إذا يرقب قمر الليل..

ولا أمنية لفتاة..

ما زال شذاها يجمع فتیان الشارع..

في التو..

ولا أنداء..

وغناء..

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ونوارس

الشرفة..

موجدة..

تتدلى منها أشلاء الغبطة..

ومواء القطعة..

وثغاء الفاقة..

وشجار الزوجين المنتهكين..

من الفقر..

وأحلام الأطفال..

وبعض ملابس..



مقاطع شعرية

شعر: خوسية كورييدور ماثيوس*
ترجمة: خالد الريسوني
(المغرب)



ما أغرب أن تكون ميتاً

ما أغرب أن تكون حياً،

أن تحس ذاتك محاطاً

بكائنات أخرى

غريبة أيضاً

وبأشياء خامدة

تشذك

إلى صمتها فقط.

ما أغرب أن تسمع

الأصوات الأكثر خفاء،

أن يتحول اللا مرئي

مرئياً،

أن يلمس المنفصلت

أبدأ
ببإغتك أن يكون هذا
الذي يلفك
في الحقيقة واقعاً،
وأن تكون أنت ذاتك كذلك.
فحياتك لربما تدعمها
هذه الغرابة.

* * *

من هذا القطار أتأمل
الطمأنينة التي عبرها تسلمني
الحقول ذاتها،
الجبل الذي يتنامى
كلما نظرت إليه،
الشجرة المتوحدة

التي تمشي
يحثاً عن الجذور،

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بيت معزول

يذكر

بأن الإنسان بعد ما يزال موجوداً.

* * *

يروقني أن أمشي
بالرفقة،
أن أكتشف في الشجر
بذرة النار،
أن أرى الشجيرات تنمو
بإيقاعها المطمئن

وأحس كيف يضيء
الموت الوحيد ذاته
الذي يضيئني،
كل شيء.
يموت كل الرجال
الذين يعمهون في جهالتهم،
والذين يعيشون وهم يفكرون

في غد
زمن لا وجود له.
كل الرجال يموتون،
وهذا المساء

دياجير مضيئة
تجعل الإيمان ليس بالإيمان
بل إدراكا
لتورباهر

يشرق في دواخلي

لا شيء يمنعني
من الإصغاء لصوت الشجرة
حين تحلم،
للابتهالات التي تتبرعم
في أوراقها.
لم يتبق لي بعد
ما أضيعه
لكنني جد سعيد
حتى أنني فقط جد سعيد،
والباقيات المزهرة

للطفولة

تشتعل مثل المصابيح

حينما ينصرم الليل.

* * *

أذكر تلك الجولة

المتوحدة

التي كان فيها الصمت وحده

ما أتوصل

الإصغاء إليه ما بين الأوراق

وكنت أستطيع أن أحس ذاتي

مثل شجرة،

أن أحس ذاتي مثل طائر،

وأذكر أيضا

جولة متفردة

في رفقة،

منذ زمن بعيد.

لست أستطيع أن أتذكر

من كان يدوس الأوراق

بجانبي.

* * *

أرى كل شيء في وضع

الانتظار.

لماذا تلك الوداعة

من الأشياء،

الطريقة التي تملكها

في أن تبدو كما لو أنها تنتظر؟

ARCHIVE
<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

تجمع في صمت،
وإن كان الكل يضح
من حولك
كما لو كنت تنتظر.

* * *

أنت تكتب في النار
مثلما يكتب آخرون في الماء.
تجعل الأرض متصلة
حينما تصيرها خصبة،
وتلهو بالهواء
الذي تتنفسه.
حينما تتحدث أو تقرأ
قصائدك،

لا يعرف الواحد أبداً
متى ينتهي الشاعر
من قول أشعاره فينا.

والآن حينما تكون بعيداً
فأنا أستمع إليك وأكتب.

* * *

حمامة.
نكن كيف تعرف أنت
أن تلك كانت حمامة
وليس يوم أحد
أو صباحاً رمادياً
أو ذاك الطائر الغريب
الذي لا أحد يعرفه

والذي يحطم الفضاء
ويباغت قمم
الأشجار
بأغنيات لم يتم تعلمها؟
أعرف أنها حماسة
وأنها ليست يوم أحد،
ولست صباحاً رمادياً،
ولا هي نجم تائه،
كما أعرف، بل أنا متأكد
بأنني رغم كوني لست شيئاً،
فأنا إنسان
يرى تحليلق حماسة
يعلو
وهي تحطم الهواء
وتترك الصبح
فارغاً إلى أبديين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

خوسيه كوريدور ماثيوس: ولد في قصر سان خوان سنة ١٩٢٩، شاعر استثنائي من الجيل الخمسيني، مقيم منذ ١٩٤٢ بـبرشلونة، حيث نال الإجازة في الحقوق وقد برز ناقداً للفن ومترجماً ثم شاعراً، أصدر أكثر من خمسين كتاباً حول الفن المعاصر والهندسة المعمارية... كما ساهم أيضاً في العديد من دور النشر مثل دار النشر "إسباسا كالبي" التي كان رئيس تحريرها، نال عن إسهاماته في النقد الفني جائزة الفن التشكيلي لحكومة كتالونيا في ١٩٩٣، وهو مترجم أصدر باللغة الإسبانية إحدى أهم الأنطولوجيات للشعر الكطالاني سنة ١٩٨٣ بعنوان "الشعر الكطالاني المعاصر" وقد نال عنها الجائزة الوطنية للترجمة بين اللغات الإسبانية سنة ١٩٨٤، وشاعراً أصدر العديد من الدواوين الشعرية أهمها: قصيدة لأجل كتاب جديد ١٩٦١ الذي نال جائزة بوسكان ١٩٦١، رسالة إلى لي بو ١٩٧٥، وهبة الجهالة الذي نال الجائزة الوطنية للشعر ٢٠٠٤، ودع الريشة فوق المشهد ٢٠٠٥.

قصتي

الصندوق الخامس والثلاثون

بقلم : باسمه العنزي

(الكويت)

داهمته رغبة ملحة في أن يفتش في ماضيه عن شيء يصلح لاستخدامه في المستقبل...تذكر مستودعه السري!

ركل بقدمه الباب الموصل، محاولاً أن يخترق بالقوة المكان المهجور و يقتحم المساحة الضوئية النائية، العvisية على الفهم.

فتح الباب...وجد الأحلام مذبوحة و عصفوراً يحتضر...وجد الأسرار افترشت زاوية و أخذت تحيك رداءً شتوياً بينما ذرات الغبار تتكدس في باقي الزوايا.

أربعة و ثلاثون صندوقاً معدنياً...ما كل هذه السنوات التي تتطاير خلفه كلما اقترب من أحدها اكتلميذ يتعلم القراءة ينتظر بقميصه الأبيض نهاراً جديداً..وقف أمام صناديقه الملقاة في القبو، تساءل هل يقدم الأمس له شيئاً غير الطين الجاف للبدء من جديد!

جلود التماسيح المعلقة على جدران مستودعه يقف أمامها...يا لسمكتها!

بالقرب منها الثعابين التي حنطها ليتخلص من سمومها...كلما أمعن النظر فيها كلما أدرك قوته من الارتفاع الذي يجده.

مساء البارحة حينما تألم أكثر مما ينبغي قرر أنه لن يضحك بعمق و سيحفظ جميع الأسئلة و سيسعى للبحث عن إجابات دقيقة و إن لم يستطع ستكون جميع الاحتمالات جاهزة للانطلاق كقافلة تعبر الربع الخالي لتثبت أنها قادرة على النجاة.

يوسك بعدسته المكبرة يفتش عن شيء قديم يصلح لاستخدامه في

المستقبل، الأدوات المجهزة و الملاحظة الدقيقة و الذاكرة الصلبة هذا كل ما يلزمه للبدء.

الأرفف المثقلة بحملها من حوله تتساءل دائما لماذا يبقى ظله هنا...حتى عندما يغادر، مثيرا القلق و الظنون، الصناديق ملئت الانتظار و في كل مرة يزداد عددها واحدا دون أن تنجح محتويات أي منها في ردم هوة الألم في داخله و لا في إفراغ ذاكرته من كل تلك الأحداث المريرة التي ذابت في طين الأرض.

يوغل في البحث، يهرق قرب قدميه عنكبوت صغير، برأس ثقيل و مزاج متعكر يحاول الخروج من لعبة الخسارة، يفكر في الراحة..و في لحظة واحدة...يقرّع الباب الموصد!

يخمن من الطارق؟ الطرقات ظلت خفيفة، خاف إن فتح الباب أن يطل عليه وجه يعرفه يصرخ فيه أن الرهان خاسر و الوقت مضى ململما أطرافه، و أسألته القصيرة فقدت علامات استفهامها و اضمحلت!

الحياة ماكرة، يلتحف بضعفه الأزلي يتوجه للباب، يفتحه بهدوء و فضول، يطل عليه مجهول بابتسامة عريضة...يقدم له فاتورة الصندوق الخامس و الثلاثين و يطلب منه التوقيع بالاستلام، أثناء ذلك كانت صناديقه الأخرى ترتجف بردا!



قصّة

حب بعد الخمسين

بقلم: خطيب بدلة
(سوريا)

هي لحظة من لحظات العمر النادرة التي لا تتكرر. دخلت عليّ ابنة أخي "نازك" في غرفة المكتب، حيث أجلس كل يوم ساعات طويلة أمام الكمبيوتر، أنضد قصصي ومقالاتي ومسلسلاتي التلفزيونية والإذاعية... وأبلغتني أن زميلتها المعلمة في المرحلة الابتدائية "هيفاء" تسأل عني باهتمام!

صعدت الدماء إلى وجهي، وتذكرت في تلك اللحظة أنني تجاوزت سن الخمسين منذ حوالي خمس سنوات. ويبدو أنني في زحمة العمر قد نسيت، أو تناسيت، أو أقنعت نفسي بأنني لم أعد رجلاً صالحاً للحب، أو بمعنى آخر: إذا كنت أنا مستعداً لأن أحب امرأة ما، فإنه ليس في مصلحة تلك المرأة أن تحبني بعد أن تناقص شعري وأبيض، وبدلت بأسناني أخرى اصطناعية، وتهدل جلد رقبتي، وشق الدكتور "بشار عزت" صدري وورق لي شرايين قلبي، وبعد حين من الزمان قص الدكتور "يونس أحمد" كرة مفصل ساقي اليمنى وزرع مكانها كرة اصطناعية تساعدني على أن أمضي بقية عمري واقفاً على قدمي، بدلاً من أن أمضيها كسبحاً طريح الفراش.

في تلك اللحظة النادرة شعرت بدفء الحياة، وتراجعت عن رأي سابق كنت قد تهكمت فيه على أولئك المتفائلين الذين يغنون للحب زاعمين أنه لا يفرق بين شاب يمشي على رؤوس أصابع قدميه ويكاد يطير من خفة ورشاقة، وكبير شائب تستوطن

الأمراض جسده، وينتظر ليلة الجمعة ليموت على الإيمان!

وقلت مخاطباً نفسي متحسراً:

- قد تكون هذه الـ "هيفاء"، واحدة من المعجبات بكتابات الأدبية، أو مسلسلاتي التلفزيونية والإذاعية، دون أن تكون معجبة بي شخصياً، مثلها مثل الأنسة "ريها" التي التقيتها قبل بضع سنوات، وكانت جلطتي القلبية لما تزل في بداياتها، وراعها أن تراني أمدخن وأطلق سحائب الدخان من فمي وأنفي كالنتور، فمدت أصابعها الناطقة بالجمال وأخذت لفافة التبغ من بين أصابعي وأطفأتها وهي تقول لي:
- يا أستاذ أنت لست ملك نفسك، أنت ملكنا جميعاً... ليس من حقدك أن تهلك نفسك بالتدخين.

قلت لابنة أخي نازك:

- عمو، السيدة هيفاء التي تسأل عني باهتمام، ما هي مواصفاتها؟
قالت: هي، يا عمو، سيدة مطلقة، في الأربعين من عمرها، متوسطة الجمال...

واستمرت نازك في عرض مواصفاتها، ولكنني بدءاً من هذه اللحظة أصبحت أرى فيها يتحرك، وأرى يديها وتعايير وجهها تتراقف مع حركة فمها، وشردت مع الصفات الأولى التي ذكرتها، ورحت أقول لنفسني:

- أولاً، هي في سن الأربعين، يعني على مقاسي، عز الطلب لرجل في الخامسة والخمسين، وثانياً هي مطلقة، يعني إذا أنشأت معها علاقة حب لن تنغص علي سروري بين لحظة وأخرى لتقول لي: (لا يمكنني أن أقابلك، فأنا سيدة متزوجة).. متوسطة الجمال؟ يا سلام! إن هذه أروع صفة بين صفاتها الأخرى، فلو كانت، فضلاً، جميلة، هل يعقل أن يتركها الشبان المتفرغون للحب وملاحقة الصبايا لي ولأمثالي من الكتاب المعطوبين؟

فجأة، سمعت ابنة أخي نازك تقول لي لتخرجني من شرودي:

- إيه، عمو، وحْدوه! أين صرت؟

قلت لها: آسف، لقد شردت. هل تريدين الصراحة يا عين عمك؟ أنا مضطر جداً لمقابلة هذه الإنسانة والتعرف عليها، فهي لمساعدتي ولك الشكر الجزيل!
ضحكت نازك وقالت لي:

- رويدك، عمو، إذا كنت أنت مضطراً مرة واحدة، فهي مضطرة عشرين مرة، ولعلمك أنها منذ أيام تلح علي وترجوني أن أعرفها بك، بأسرع ما يمكن، وبالأخص قبل أن يأتي العيد.

كنا قد اقترنا من العيد مسافة عشرة أيام أو أكثر قليلاً، ولم أكن أعرف ما هي العلاقة التي يمكن أن تربط بين العيد وامرأة ترغب بأن تتعرف على رجل يشتغل في الأدب والصحافة!

سمينة بعض الشيء، ولكن هذا ليس فائلاً سيئاً، فالمرأة في هذا السن لا يمكن أن تكون نحيفة،.. تضع على رأسها منديلاً أبيض لا يسمح لشعرة واحدة من رأسها أن تظهر للعيان، ولكنني أكاد أجزم أن المنديل قد أضفى عليها جرعة إضافية من الجاذبية، على عكس بعض النساء اللواتي يبدن به وكأنهن قرعوات... قصيرة؟ ما بها القصيرة؟ ألم يقل الحجاج ابن يوسف الثقفي لأصحابه: مَنْ تزوج منكم القصيرة ولم تعجبه فعَلَيَّ مهرها؟

قالت: صباح الخير أستاذ.

لثغتها بحرف الراء أطارت خمسة وعشرين ضباناً من ضبانات عقلي، وبقيت الضبانات الأخرى سائبة، تفرقع ضمن قرعة رأسي كما تفرقع الجوزتان إذا وضعتا في خُرج واسع ملقى على ظهر دابة هزيلة.

وشرعت تتلفت في أرجاء الغرفة، ركزت بصرها، خصوصاً، على أكوام الكتب والصحف والمجلات الملقاة هنا وهناك في غرفة مكتبي، عدا عن "سيدات" الكمبيوتر وعلب أجهزة الموبايل الفارغة التي لم أفهم حتى الآن لم يحتفظ بها أولادي. جلست على أحد الكراسي الخالية من الكراكيب والقرايع وقالت لي:

- صدقني يا أستاذ، أُمي أهلكتي من كثرة ما تلح علي.

أسرعت إلى مواساتها، إذ قلت لها ما معناه إن إلحاح الأمهات شيء طبيعي... وباعتبار أنهن سيدات متقدمات في السن فإن سبل الحياة تضيق عليهن، ويدب فيهن العجز الجسدي والنفسي، ويشعرن بفراغ الحب، ويسعين إلى تعويض هذا كله بجذب اهتمام أبنائهن وبناتهن إليهن.

ضحكت ضحكة أجهزت على ما تبقى في قرعة رأسي من ضبانات، وقالت لي:

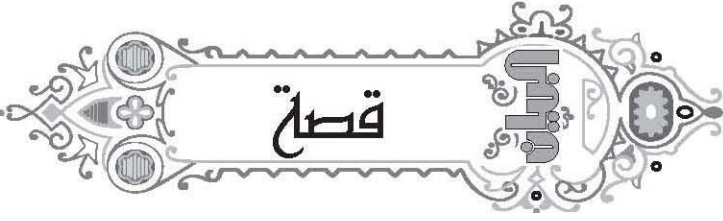
- مهلك، أستاذ، هذا الكلام نظري. صدقني أُمي إذا ضربتها بالجدار ترتد إليك سليمة غير مصابة بأذى، ولا توجد لديها أزمة حب كما تتخيل، فأبي ما يزال على قيد الحياة، ويحبها، بل ومتعلق بها وكأنهما في شهر العسل!

دهشت وأنا أسمع هذه المواصفات العجيبة عن والدتها التي لا بد وأنها تجاوزت الخامسة والستين، ومواصفات أبيها الذي يتاخم السبعين، وقلت لها:

- لماذا إذن تلح عليك الوالدة؟

قالت: لأجل العيد.. تريد أن تنظف البيت وترتبه، وهي تلح علي لكي أتدبر لها بعض الجرائد العتيقة كي تمدها على رفوف المطبخ، وبمجرد ما رأيت رفيقتي نازك تذكرت أن عمها، أعني حضرتك، كاتب وصحفي، فقلت لنفسني: لا بد أنني سأجد لديك الكثير من هذه الجرائد!!





قصص قصيرة جداً

بقلم: مسعودة أبو بكر
(المغرب)

1- خارج الوقت :

هم هنا منذ الصبيحة
صيادو سمك البوري
تمرق قاماتهم من الماء، عند ضفاف البحيرة. على مقربة من الصخور سلال
وقفاف النيلون الملون.
يرفع بعضهم يده ليمسح بطرف كفه ما ينضح من عرق عند الجبين الملتمع
تحت الشمس، أو ليودع بين شفتيه سيجارة.
يتم كل ذلك في حركات بطيئة متتدة، كأنما يخشى الواحد منهم أن يقطع
هنيهات السكون أو يشوش ثبات اليد المسكة بالقصبة المنتصبه، خيطها يتدلى
في جوف الماء. كل شاخص إلى خيط الصنارة، يقلل من حركته، يرصد في شبه
غياب عن بقية العالم اهتزاز قطعة الفلين عند طرف الصنارة.
حين اقترب منهم عابر سائلاً.

رجاء كم الساعة الآن؟

ران بعض الصمت ثم أجابوا بصوت واحد وفي نبرة مقتضية:

لسنا ندري.

٢- انتظار -١-

تتضوّع رائعة العنبر في أرجاء غرفة عتيقة التصميم والأثاث تجف على أكف

الشمعدان النحاس دموع عرائسه البيض.
يغازل التخت الخشبي لصق الشرفة شرشفه المطرز.
تجتز وساند المخمل العتيق والقطيفة أحلامها الأثرية.
ذيل أغنية عتيقة لزكريا أحمد يعانق تخوم السكون.
عند الشرفة قائمة لامرأة عجوز تجاهد في شد عودها أمام الوهن.
تشد بيمنها إلى صدرها وشاحاً أسود.
بيسراها تسوي متمهلة خصلات بيضاء عند الجبين.
هي عند مرقبها،، أمام الشرفة منذ ساعة، تنتظر الرجل المهم.
الذي بقي في حياتها.
الرجل الوحيد بعد رحيل اثنين.
الحفيد الذي قد يأتي اليوم في زيارة.

٣- انتظار-٢

بوابة من عزّ آل حفص.
بوابة عتيقة.. قديمة قدم الخرافة يسردها للمولعين حكااء بارع ليلة رمضانية
قبيل السحور... بوابة ضخمة عريضة تنفتح في صدرها خوخة. قبيل ظهيرة كل
يوم، توارب الخوخة، يطل وجه شابة دون العشرين، نضرة الملامح تتضح قسماً
وجهاً بأمل مستجد. تمرق برأسها البهي الطلعة وتطلع إلى الزقاق ببصر متوتر
يرصد مدخله ويتسمر هناك.
تتفرج الخوخة قليلاً.. قليلاً.. تتسحب الفتاة خارج العتبة.
تضم يديها متقاطعتين إلى صدرها.
لا تبالي بصاحب الدكان العجوز المسترخي على قطعة حصير فوق دكة
مجلزة، كان لا ينفك يرمقها بإشفاق.
يزحف الوقت. يرتفع صوت المؤذن بأذان صلاة الظهر. يتململ العجوز مكانه،
تتسحب الفتاة داخل فتحة الباب منطفئة، كسيرة النظرة، بطيئة الخطو. بيتسم
العجوز وهو يقفل الدكان.
”عداً أو بعد غد.. ستأتي الرسالة!
حتماً سيقف ساعي البريد عند بابك..! الشوق جميل يا ابنتي..“.

٤- شهوة البحر

الصباح مبتسم

بيوت القرية تهئّ مواقدّها ومجامرّها لعطاء البحر.

زوارق ثلاثة اشتهدت عناق البحر تغادر الميناء.

المساء متجهّم.

بيوت القرية تطفئ مواقدّها ومجامرّها.

زورقان اشان يؤمان الميناء مكسوري الجناح.

اشتهدى البحر صعبة الثالث.

٥- مصير.

كان الصخر يتأمل الماء المندفع بكل حماس عبر السواقي، يروي أعواد الشجر الحديثة، ويغوص إلى الجذور الضاربة في الطينة غوصاً. همس نحوه.

لا تتحمس هكذا يا صديقي، ولا تستعجل نضوج الأعواد، هي التي ستصليكَ يوماً وسأكون على ذلك شاهداً.

تقطع الحطب ذات شتاء، لعلت النيران تحت مرّجل ارتجف الماء في جوفه غلياناً وتأججاً حتى صاحت فقاقيعه:

”آحصح. اكنوت.. اكنوت.

العود الذي سقيت ورويت بها اكنوت..“.

عندها قالت أثافي الصخر وهي تسند المرّجل:

”ألم نحدرك من قبل؟“

٦- جدوى

تعلقت غيمة كندفة ثلج بأهداف السماء، تمر بها الريح كي ترحزحها فتنتقل من رمش إلى رمش، مستميتة في التكوّم هناك.

كان النزول إلى الأرض يرهبها.

قالت لها الريح:

ألا تريدان الانهماق؟.. ليس للغيوم مستقر في السماء..

لا أرغب في النزول.. انظري مساحة العطش والجفاف، فهل أكفي وحدي؟
سيبتلني بشراة أول شبر من التربة الجافة وأضيع قطراً لا يغني في أضلاع
الأرض!

ردت الريح:

قد تفلحين في إيقاظ بذرة! ألا تستحق بذرة كامنة في جوف التربة الصادية
قطر الحياة؟
تمطت الغيمة الصغيرة.. تركت معتلاها ثم.. انهمرت.



سيد الأجنحة .. صلاح دبشة

صدر للشاعر صلاح دبشة ديوان شعر جديد بعنوان "سيد الأجنحة"، وقد حلق الشاعر دبشة بهذه الأجنحة "إلى مسافات إبداعية نائية وربما إلى فضاءات غير مسبوقة، أو لم تطأها أجنحة شاعر من جيل دبشة.

يعتمد الشاعر في ديوانه هذا على مرتكزات أساسية قوامها المباغثة في خاتمة

القصيدة، والتي يحولها أحياناً إلى منشور إنساني يحلل واقعاً ما ويرده إلى كينونته الفلسفية:

أشبه الطين

لكني لست هو

رغم أنني كلما بكيت

صرت وحلاً

* * *

أجلس الآن

في شرفة القلب

أفزع على طيوره

ترفرف مع النسيمات

الآتية من البحر

وتطير

تصعد بهدوء رائع

تصعد عالياً بين غيوم متناثره

ويترك الشاعر فراغاً كبيراً من البياض في الصفحة قبل أن يختمها بكلمة رائعة:
تختفي.....

مسار

الغيوم تتلاقى في السماء

على مرأى من العصافير

وهي تزور بعضها البعض

في البساتين وشقوق المنازل،

ظننتك



تفتحين الباب
حين التمتع البرق
الذي ارتد يتخبط بالغيوم
فأحدث سقوطها دويًا هائلًا
في الأعالي
وهوت شظاياها تبلل الشوارع
تتساقط حولي في برك صغيرة
تطفو عليها النوافذ
راح الهواء يتمسح بأطراف النوار
وخطا الروح تنزل نحوك
على الرذاذ

كانت تركض

- الديوان: سيد الأجنحة

- الشاعر: صلاح دبشة

- الكويت: ٢٠٠٧م.

سامي القريني في أول دواوينه:
"كأنني أرى شيئاً"



صدر للشاعر سامي القريني ديوانه الأول: "كأنني أرى شيئاً"، وأوجد القريني في ديوانه انسجاماً موضوعياً بين شكل القصيدة ووزنها الذي يتنقل بين العمودي والتفعيلة، وبين المضمون العميق الذي يطرحه بوعي كبير.

ويطغى على قصائد الديوان مسحة واضحة من الحزن حتى وهو موغل في العاطفة أو السياسة أو الأم- كما تنتشر في الديوان لغة الموت سواء من خلال المراثي العديدة التي تضمنها الديوان، أو عبر مضمون الرحيل الأزلي القائم بذاته في قصائد أخرى.

وبهتلك الشاعر القريني مخزوناً لغوياً جيداً، ومخبأً من المفردات الوافرة التي
يستل منها الجديد في كل قصيدة:

تَجْرِي عَلَى مُدُنِ الْبَيَاضِ
قَصِيدَةٌ مَائِيَّةٌ كَلِمَاتُهَا عَسَلُ الْجَفُونِ
كَيْ تَسْتَرِيحَ بَحْيٍ أَحْدَاقِي مَلَاثِكَةُ الْجُنُونِ

كُنْتُ الْقَصِيدَةَ حِينَ فَاجَأَنِي إِلَهُ الشِّعْرِ مُرْتَدِيًا
عِبَاءَ وَحْيِهِ الْفِضِّي
يَنْثُرُ لِي سَلَالَ الْأَحْرِفِ "الْمُتَمَكِّيَّاتِ"
بِمَرَمَرِ الْفَرْحِ الْبَهِيِّ،
الْلَبْسَاتِ شُمُوسِ رُوحِكَ
يَا خِيَالًا مِنْ شَذَا
أَسْدَلْتُ خَيْطَ الْوَحْيِ رَقْصَةَ نَرْجِسٍ
فِي حَانَةِ الْأَفْكَارِ
حَتَّى اعْشَوْسَبْتُ مِنْ خَمَرِ قَافِيَتِي
صَبَاحَاتِ الْحَنِينِ.
مَاذَا تُرَى اسْمُكَ؟
- لَسْتُ أَدْرِي..



كَرُّ الْمَوَاوِيلِ

كُنْتُ الْأَمِيرَةَ وَالْجَمِيلَةَ
كُنْتُ سَيِّدَةَ الْبِنَفْسِجِ
حِينَ خَبَأَكَ الضَّبَابُ كَقَطْرَةٍ مِنْ صَوْتِهِ الْوَرْدِيِّ
فَانْطَلَقْتُ بِأَوْرَدَةِ الْأَنْوُثَةِ فِيكَ
رَائِحَةَ الْحَلِيبِ الْمُخْمَلِيِّ
تَمَوَّسَقَتْ قِصَصُ الْقَرْنُفُلِ فِي فَرَاشَاتِ الْعُيُونِ.
أُهِدِيكَ أَحْلَى مَا بِأَوْرَاقِي
مِنَ التُّفَاحِ وَالرُّمَّانِ وَاللُّوزِ الْمُقَشَّرِ
يَا عَبِيرًا أَظْلَ يَسْبِغُ فِي شَتَاءَاتِ الْغُصُونِ
طَيْرِي..

فإن الأرض تحتك بحر فيروز وغابة زيزفون

ودعي ضفائرك الندية كركرات من لُحُون

- الديوان: كأني أرى شيئاً.

- الشاعر: سامي القريني

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-٢٠٠٧م.

محمد هشام المغربي يحاكي السياب: "هو المطر"

صدرت للشاعر محمد هشام المغربي ديوانه الشعري الرابع بعنوان "هو المطر" .. (كالحب كالأطفال كالموتى)، وبدا واضحاً من العنوان أن ثمة رسالة إبداعية مستوحاة من الشاعر الراحل بدر شاكر السياب على الأقل بنسقه الإنساني الرائع الذي يدثر به المغربي قصائده.

ويتوجه الشاعر في ديوانه نحو بوابات عديدة لكن لها مدخل واحد هو هذا البعد الروحي الذي يكتنف القصيدة صانعاً منها نسقاً ثقافياً وتاريخياً على درجة كبيرة من العمق. وثمة هاجس للمدن.. للأمهات.. للغياب يعتري فريضة الشاعر فتنتج بين يديه قصيدة جديدة بالقراءة:

أمأه

خان النجم

والأقدارُ باعتنا

وسرّت على الفجيعة

حاسر الرأس

التفت هناك يلسعني

هجير اليأس

أصرخ في العيون:



أَتَفْرَحُونَ؟

تَطْبَلُونَ، وَتَرْقِصُونَ؟

اللعن! ألعنكم

أنا أُمي بلا وردٍ غُفْتُ في رسمها

النائي.

أنا أُمي تراوُغُ هجركم فيها.

أنا أُمي البعيدة- دون فاتحة بهذا

الحلْكِ تُتلى فوقها- تبكي، يُرِيع الليل

وجنتها،

ولا أحدُ بباب القبر يحمل

ما تيسّر من دموع/ يرفع

الإخلاص/ يعطي للموات

حقيقة أخرى!

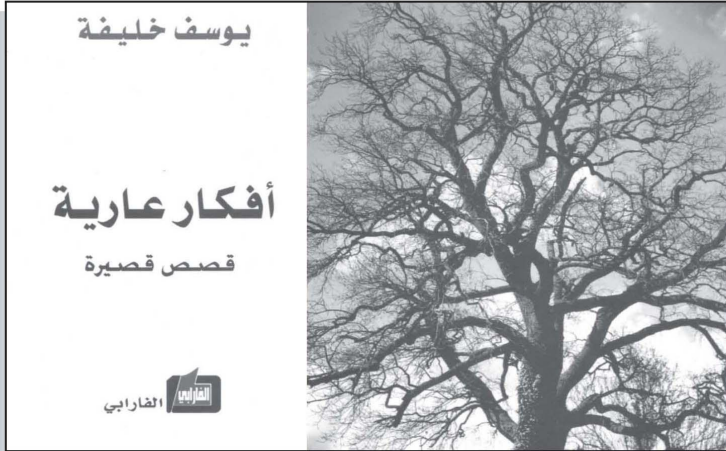
الديوان : ”هو المطر“

الشاعر: محمد هشام المغربي

دار الفارابي- بيروت- 2007م.

ARCHIVE

يوسف خليفة يكتب لأجل الإنسانية
”أفكار عارية“



صدر للقااص يوسف خليفة مجموعة قصص قصيرة بعنوان ”أفكار عارية“،

وهي المجموعة الثانية بعد مجموعته الأولى "العين الثالثة"
وبدءاً من الشكل الفني للمجموعة، وصولاً إلى المضمون الحكائي المكثف يظهر
أن القاص يوسف يعتمد التطوير في الطرح القصصي، خروجاً منه على المؤلف
السردى. بحيث لا تتعدى القصة الواحدة مقطعاً كلامياً واحداً، ولقناعته بأنها
مكتملة الأركان لم يسمها صاحبها بـ "قصة قصيرة جداً"، بل تركها تأخذ بعدها
القواعدي في الحديث.
للحرية وللإنسانية المساحة الأوسع في مجموعة خليفة، وهو الطرح
الذي يستحق عليه أن ترفع له هامة الأقلام احتراماً.

الواقع أمر

هرب من سيل الرصاصات
رأى صديقه يصاب في ساقه.. دماء
استيقظ من كابوسه.. يصرخ
أمه تهرع إليه تطمئنهُ.. تمسح على رأسه
انفجار كبير..
لا تزال يد أمه على رأسه.. يد فقط!

ARCHIVE

المجموعة القصصية: أفكار عارية

المؤلف: يوسف خليفة

<http://Archivebeta.Sakh>

- دار الفارابي - بيروت ٢٠٠٧م.

"وردة في الخد.. وأخرى في النظر"

ديوان شعر جديد مترجم من الطاجيكستانية إلى العربية

صدر ديوان شعر جديد مترجم إلى العربية عن الشعر الطاجيكستاني بعنوان
"وردة في الخد وأخرى في النظر" للشاعر جولنظر والشاعرة جولر خسار، وقد
ترجمه نذر الله نزار وراجته الشاعرة سعدية مفرح وقدمه إبراهيم بابايف.

يضم الديوان مجموعة من القصائد معظمها قيل إبان الحرب الطاحنة
التي عصفت بطاجيكستان في مطلع التسعينات، لذلك تتميز الأشعار باكتنازها
بالمفردات الوطنية.

وبدا واضحاً أن الشعارين يمتلكان ثقافة كونية واسعة حيث تحدثا عن



وردة في الخد وأخرى.. في النظر

قصائد شاعر وشاعرة
من طاجيكستان

الكويت - 2006

ترجمة: نذر الله نزار
تقديم: إبراهيم بابايف
مراجعة: سعدية مفرح

قضايا عربية وجدا أن فيها
شبهها بما كان يحدث في
بلادهم، مثل أحداث صبرا
وشتيلا، وتعاطفهم بشكل عام
مع القضية الفلسطينية، بل
وأوغلا أكثر في التاريخ العربي
من خلال إسقاطات شعرية
من واقع امرئ القيس.

وفيندنا الديوان بمقدرة
الشاعرين على تحويل اللحظة
الحانقة خلال الحرب إلى
فعل ثقافي تنموي يؤرخ لواقعة
زمنية، دون أن يؤجج أوار
الفتنة، وذلك من خلال مظلة
سلام يكتبها شاعر الديوان
بقريحة الأمل:

ألست تتذكر نجوما

تألأت يومها في الأفق
البعيد

دونما اهتمام

وثمة حرب كانت بين الخير والشر

تدور رحاها

لكن الغرام

جاء بكل تناقضاته وتقلباته

ليكون بيني وبينك.. رسول سلام

- الديوان: وردة في الخد وأخرى في النظر

- الشاعران: جولنظر وجولر خسار

- ترجمة: نذر الله نزار

- مراجعة: سعدية مفرح

- تقديم: إبراهيم بابايف